Carlos Altamirano
Beatriz Sarlo

Ensayos argentinos

De Sarmiento a la vanguardia

Ariel

ENSAYOS ARGENTINOS

De Sarmiento a la vanguardia

CARLOS ALTAMIRANO
BEATRIZ SARLO

ENSAYOS ARGENTINOS

De Sarmiento a la vanguardia

Ariel

Diseño de interior: Alejandro Ulloa

Primera edición: agosto de 1997

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
ISBN 950-9122-49-1

Impreso en la Argentina

En esta edición digital se registra el paginado de la edición original en papel. Asimismo se han reemplazado las notas a final de capítulo por notas a pie de página. En estas últimas también se deja constancia de la paginación original.

Prólogo a la segunda edición

Este libro fue publicado por el Centro Editor de América Latina en 1983. Se lo dedicamos entonces a Boris Spivacow, uno de los héroes de la resistencia cultural a la dictadura que terminaba justamente ese año. Es difícil pensar en la mayoría de estos ensayos sin las posibilidades abiertas por Spivacow. No se trata simplemente de que ellos fueran editados por su sello. Se trata más bien de que los escribimos porque, trabajando en el Centro Editor desde 1976 a 1983, tuvimos los medios mínimos para realizar una tarea intelectual que, en duras condiciones económicas y políticas, hubiera sido de otro modo casi imposible. Como empleados de Spivacow no sólo editamos colecciones de libros, sino que pudimos redactar estos artículos que íbamos publicando fuera del país en revistas dirigidas por Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Saúl Sosnowski. En versiones más cortas, los análisis sobre Sarmiento, sobre la vanguardia o sobre *Sur* también circularon en ese lugar imprescindible que es, para muchos de nosotros, la revista *Punto de Vista.*

Los *Ensayos argentinos* (cuya tirada fue de muchos miles de ejemplares, como correspondía a las ediciones **[7]** del Centro) se agotaron hace varios años. Nos pareció que valía la pena reeditarlos. Son un capítulo de nuestro trabajo en historia intelectual, literaria y cultural, que tuvo bastante circulación y, para autores que esperaban poco, singular fortuna. Desde entonces cada uno de nosotros exploró por su cuenta y en varias direcciones otros temas, pero no nos abandonaron algunas de las cuestiones que este libro presenta: la formación de la intelectualidad en un país periférico, los debates sobre la nacionalidad cultural, la legitimidad social y estética de los discursos. De vez en cuando, también, hemos vuelto a colaborar en un mismo texto. Así, a los ensayos de la primera edición, agregamos nuestro prólogo a las *Obras escogidas* de Echeverría. Decidimos suprimir de la edición original una nota breve sobre Martínez Estrada e incorporar tres artículos: sobre el orientalismo en *Facundo* (de

Altamirano), sobre la revista *Sur* y sobre las lenguas extranjeras en el debate de la literatura argentina (de Sarlo), que, en nuestra opinión, se articulan bien con el resto del volumen. Así el libro es casi el mismo de 1983, que no hemos corregido, con algunas páginas más que se apoyan en el mismo suelo.

Buenos Aires, abril 1997.

[8]

A Boris Spivacow, nuestro editor, por el espacio que abrió y supo mantener, en los peores momentos, dentro de la cultura argentina.

[9]
[10]

[11]

Prólogo

Quisiera dar alguna razón de los ensayos que siguen y que aparentemente no tienen en común otra cosa que su referencia al proceso literario argentino. Diferentes por su objeto e incluso por los criterios con que en cada caso se recorta la dimensión literaria, los tres representan etapas de una búsqueda que emprendimos en colaboración, entre 1977 y 1981, dentro del campo de la sociología de la literatura. Esa búsqueda transcurrió en dos planos: uno, que podría llamar teórico, que nos llevó a leer, en algunos casos a releer, buena parte de lo que había sido escrito acerca de la relación entre literatura y sociedad, buscando desprender de esa revisión determinados criterios para interrogar no sólo ese tipo particular de discurso que nuestra cultura designa como literario, sino también sus condiciones de emergencia, de circulación, de lectura. Tratamos de dar forma más o menos ordenada de los resultados de ese recorrido en algunos trabajos y, sobre todo, en *Literatura I sociedad.* [1]

El otro plano de búsqueda estuvo orientado a "experimentar" con ciertos conceptos, con ciertas hipótesis, a **[12]** través del análisis de procesos y textos literarios que si bien no eran novedosos para la crítica, podían ser, sin embargo, objeto de una nueva consideración. También aquí se trataba, entonces, de una revisión. Los ensayos ahora reunidos son partes de ese trabajo.

---

[1] C. Altamirano y B. Sarlo, *Literatura I sociedad,* Buenos Aires, Hachette, 1983.

Al exponer así la búsqueda emprendida estoy a punto de transmitir una imagen demasiado lineal y mecánica de la trayectoria recorrida: un cuerpo de conceptos y principios obtenidos más o menos abstractamente, por un lado; su aplicación a casos particulares, por otro. Pero las cosas no fueron así de prolijas. En realidad, nada nos resultó tan provechoso como el análisis empírico, incluso empirista, para precavernos contra el fetichismo de los conceptos —de los propios en primer lugar—, así como para encarar más problemáticamente las definiciones y las tesis categóricas, nube ideológica que cubre todavía gran parte de lo que se hace bajo el nombre de sociología de la literatura. (Si bien el espíritu despótico y autosuficiente de la conceptualización abstracta no reina exclusivamente allí.) Si al final del recorrido de esos cuatro años adquirimos una visión menos simple del proceso literario, ello obedeció en gran medida a la experiencia de que en los estudios concretos no encontrábamos, frecuentemente, lo que buscábamos y viceversa.

No pretendo hacer una apología del empirismo. Las epistemologías contemporáneas nos han instruido, hasta en demasía, contra él. Todos sabemos que en el mundo social los "hechos" no son independientes del punto de vista y que los objetos culturales no se ofrecen naturalmente a la observación y al análisis; que la investigación literaria, sea o no de inspiración sociológica, procede siempre según cierta conceptualización previa; que el propio término "literatura" es ya una categoría socio-cultural; en fin, la música es bien conocida. Más todavía: nosotros mismos escribimos un breve léxico de los conceptos más usuales dentro de la sociología de la literatura.[2] Lo que quiero enfatizar es que el estudio con-**[13]** creto de ciertos problemas y obras de la literatura argentina fue, antes que instancia de confirmación positiva de ideas e hipótesis preliminares (que las tuvimos), momento de reajuste y "recomposición", por así decirlo, de los propios conceptos. Fue lo que ocurrió, para dar un ejemplo, con la idea de *campo intelectual,* tomada del sociólogo francés Pierre Bourdieu, y que tiene amplio uso en dos de los ensayos que siguen. Este concepto, extremadamente útil para aprehender la constitución y el funcionamiento de las élites intelectuales y su cultura en las sociedades burguesas, nos pareció más comprensivo que el de *profesionalización* para dar cuenta de los procesos de modernización de la figura y la condición social del escritor argentino en las primeras décadas de este siglo. No obstante, un conocimiento menos genérico de algunos momentos del proceso literario nacional nos volvió más precavidos con respecto al carácter demasiado sistemático del concepto de campo intelectual, cuyo alcance como esquema ordenador, sobre todo si se lo ponía en relación con una cultura como la

[2] *Conceptos de sociología literaria,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

nuestra, debía rodearse de acotaciones.

El ensayo de Beatriz Sarlo sobre el "martinfierrismo" es un experimento en ese sentido: pensar y analizar la vanguardia argentina de los años veinte con ayuda del concepto de campo intelectual, pero, para no dejar escapar lo más específico de su objeto, rodearlo, reunir en torno a él la constelación de rasgos que lo constituyeron como fenómeno particular y no mera realización local de las poéticas europeas de esos años. La colocación periférica de una cultura respecto de otra, considerada paradigmática, en este caso la argentina respecto de la europea, y la cuestión de la identidad nacional como tema y como problema, cargados a su vez de valencias sociales y políticas, son extraños al modelo elaborado por Bourdieu, pero eran rasgos constitutivos del campo intelectual argentino y éste, por lo tanto, no podía ser realmente aprehendido prescindiendo de ellos. **[14]**

La idea de rodear el objeto, de insistir empleando diferentes claves —aquí estoy casi repitiendo a Theodor W. Adorno—, se nos impuso también a propósito de *Recuerdos de provincia*, obra sobre la cual comenzarnos a trabajar con arreglo al esquema más bien elemental armado por las siguientes preguntas: ¿quién habla?, ¿a quién?, ¿de qué?, ¿en qué situación?, ¿con qué medios?

Diría, entonces, que estos experimentos de lectura nos curaron de la confianza en los sistemas que se piensan como paradigmas exhaustivos y cerrados sobre sí mismos. Emplear diferentes claves para insistir sobre el objeto significó la disposición a conectar, a poner en comunicación orientaciones y criterios inscriptos en sistemas o disciplinas diferentes, pero que podían mostrarse apropiados para interrogar las determinaciones sociales del proceso literario. Nos pareció, así, que no solo era más libre sino también más productivo entender a la sociología de la literatura como un saber dotado de muchos recursos, un saber que para ser crítico debía controlar su propio lenguaje, sus categorías, sus proposiciones, poniéndolos a prueba en los análisis concretos, antes que buscar en éstos el ejemplo de tesis preconstituidas. Entendida de este modo, la sociología de la literatura podía dar lugar ya a la formulación de esquemas o modelos de alcance más o menos general, ya al estudio de cuestiones puntuales, pero si quería permanecer abierta a la múltiple fenomenología de lo literario, debía renunciar a concebirse como paradigma exhaustivo y excluyente del saber sobre la literatura. Y, para evitar malentendidos, agrego lo siguiente: el análisis social de la literatura no gozaba de buena fama cuando emprendimos estos trabajos; no creo que su crédito haya mejorado. Espíritu plebeyo por excelencia, siempre husmeando entre los aspectos "bajos" de las creaciones literarias, es difícil que dejen de caer sobre él las acusaciones de positivismo o de

reduccionismo. En cualquier caso, no ha sido la preocupación por convertirlo en una jerga de buen tono, distin-**[15]** guida y tan *chic* como otras para hablar de la literatura, lo que nos ha animado en esta búsqueda que, por otra parte, sigue abierta.

Finalmente: los ensayos aquí reunidos fueron elaborados en diálogo y en discusión con otros escritos. Creo que los reconocimientos están señalados. Sin embargo, para no caer en la mala costumbre de admitir sólo las deudas intelectuales de ultramar (que las tenemos), quiero reiterar algunos nombres a cuyos escritos nuestros ensayos deben mucho: Tulio Halperin Donghi, Adolfo Prieto, David Viñas, los uruguayos Ángel Rama y Carlos Real de Azúa.

CARLOS ALTAMIRANO

[15]
[16]

[17]

Esteban Echeverría, el poeta pensador

BEATRIZ SARLO
CARLOS ALTAMIRANO

I. EL POETA[*]

PARÍS, 1826

La historia de Esteban Echeverría bien podría comenzar con un viaje. A los veinte años, en 1825, zarpa hacia Europa y llega a París en el invierno de 1826. Es un rioplatense joven, completamente desconocido, sin formación académica ni gran fortuna, que lee francés pero lo habla con dificultad: ni Julián Sorel, ni Rastignac, ni Childe Harold, Echeverría realiza el recorrido inverso al de Rene de Chateaubriand, y va del "desierto" a la "civilización". No es extraño que se conozca bien poco de los cinco años que vive en París, adonde llega con un par de libros: la *Retórica* de Blair, anatema de los románticos, la *Lira Argentina* (esa colección de poemas neoclásicos que **[18]** podían recordarle la patria pero ciertamente no la nueva literatura) y un mapa de su país.

El amigo y exégeta Juan María Gutiérrez, medio siglo después, tiene muy poco para informar sobre la experiencia francesa de Echeverría y, en su piadosa biografía-prólogo a la edición de las *Obras completas,*[1] menciona

---

[*] Esta introducción a las *Obras escogidas* de Esteban Echeverría, publicada por la Biblioteca Ayacucho, Caracas, ha resultado de una discusión entre sus dos autores. La parte *I, El poeta,* ha sido escrita por Beatriz Sarlo; la parte *II, El doctrinario,* por Carlos Altamirano.

[1] *Obras completas de D. Esteban Echeverría,* edición de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1870-1874, cinco volúmenes. En adelante, *OC.* Esta edición incluye un texto de Gutiérrez,

unos cuadernos con resúmenes de lecturas sobre filosofía y política: Leroux, Cousin, De Gerando, Guizot, Chateaubriand, Pascal, Montesquieu. En uno de los fragmentos autobiográficos, Echeverría testimonia su entusiasmo por Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron. En esta miscelánea hay más huecos y más ausencias que las previsibles, así como en los testimonios de Echeverría hay un silencio curioso sobre los años vividos en Francia. En verdad, no hay una sola línea sobre el impacto del choque cultural ni sobre la dificultad o el placer del aprendizaje europeo. Comparada con la de Sarmiento, la experiencia de Echeverría en París es casi muda, y cuando se refiere a ella produce una síntesis convencional:

> Allí sentí la necesidad de rehacer mis estudios, o más bien de empezar a estudiar de nuevo. Filosofía, historia, geografía, ciencias matemáticas, físicas y química, me ocuparon sucesivamente hasta el año 1829, en que me fui a dar un paseo a Londres, regresando mes y medio después a París a continuar mis estudios de Economía política y Derecho, a que pensaba dedicarme exclusivamente.[2]

Otras lecturas más literarias le "revelan un mundo nuevo" y comienza a escribir poesía. Eso es todo. A su regreso a Buenos Aires, en la relación con los amigos y seguidores, no es más comunicativo.

Sin embargo, el viaje es un misterio transparente. Está en el clima de época y Chateaubriand ya había escrito sobre el impulso al descubrimiento del mundo, esa tensión hacia lo distinto que también condujo a Lamartine a **[19]** Oriente. Pero París no es el rincón exótico o idealizado de los Natchez, ni es Palestina. El oriente de un americano se ubica en Francia, adonde tarde o temprano, después de Echeverría, viajaron todos los hombres de la generación del 37. Francia es una necesidad cuando ellos juzgan la pobreza de la tradición colonial y española: el impulso hacia el descubrimiento se suma al programa de la independencia cultural respecto de España. Para los hombres del 37, el viaje a Europa era un peregrinaje patriótico; lejos de la frivolidad que iba a adquirir en las últimas décadas del siglo XIX, se parece mucho a una exploración cultural y a una educación del espíritu público. De algún modo, se trata, también de un viaje en el tiempo: se viaja hacia lo que América deberá llegar a ser en el futuro, hacia el modelo (aunque, luego, como en el caso de Sarmiento, se descubra la verdad en los Estados Unidos) que permite la definitiva independencia cultural de España. De allí la voracidad, ya señalada en un estudio clásico por David Viñas, del viajero[3]. El viaje es, además, un

---

"Noticias biográficas", que proporciona una parte importante de la información que se dispone sobre Echeverría.

[2] Fragmento biográfico sin fecha, en Esteban Echeverría, Los *ideales de Mayo y la tiranía,* Buenos Aires, Jackson, colección Grandes Escritores Argentinos, s/f, p. 220.

[3] "La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético", en: David Viñas, *Literatura argentina y realidad*

acto colectivo, porque deberá servir a la nación y desbordar las dimensiones individuales del aprendizaje: es una educación en lo público, adquirida con vistas al porvenir. Perfecciona y realiza la tensión utópica de los organizadores de las nuevas naciones.

En el caso de Echeverría aparece, además, otro tópico: el de embarcarse y hacerse al mar como Childe Harold, que años más tarde se acriollará en *El peregrinaje de Gualpo.* Echeverría lee en Byron, quizás antes de su llegada a París o quizás allí mismo, esta dinámica del héroe contemporáneo, su deseo de dejarse llevar por las olas como por un destino desconocido, su instinto y su gusto por lo diferente:

> Soy una hierba que la espuma del mar arranca de la roca, para navegar hacia donde me arrastre su impulso, hacia donde triunfe el aliento de la tempestad.[4]

[20]

Previsiblemente, el aliento de la tempestad llevó a este argentino a París, donde enmudeció por cinco años. En efecto, Echeverría en París lee y escucha. En los escritos literarios sobre "Fondo y forma en las obras de imaginación" o "Clasicismo y romanticismo" (incluidos en este volumen [referencia a las *Obras escogidas* de Echeverría]) que intenta Echeverría años más tarde, pueden reconstruirse las marcas de París en los años veinte. Víctor Hugo publica *Cromwell*, con su célebre prefacio, a fines de 1827; triunfa el romanticismo, que propone una nueva lectura de Shakespeare (y Echeverría lee Shakespeare en París); sobre la obra de Madame de Staël, de circulación abundante, se construye una nueva versión de la tradición literaria europea. Además, son los años de furor del eclecticismo, una forma laica de espiritualismo que, según Paul Bénichou, proporciona "una doctrina metafísica de lo bello y una doctrina política de la libertad".[5] Los grandes maestros Cousin y Jouffroy tienen, como anota Stendhal, "una influencia sin límites sobre la juventud" y las conferencias de la Sorbona, en 1828, electrizan a los jóvenes, reavivando la hoguera encendida por los cursos ya legendarios de 1818 y 1820.[6] Si, como escribía Emile Deschamps en su manifiesto romántico de 1828, "las necesidades filosóficas e históricas del siglo están servidas admirablemente por los cursos de Cousin y Guizot", es también cierto que la legitimación de la función intelectual y del lugar del arte nunca había sido tan fuerte.

Nada de este clima electrizado pasa a los recuerdos escritos de Echeverría

---

política, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964, pp. 3 y ss.

[4] Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage,* en *The Complete Poetical Works of Lord Byron,* Londres, George Routledge and Sons, s/f, canto III, ii. La traducción es nuestra.

[5] Paul Bénichou, *La coronación del escritor* (1750-1830), México, FCE, 1981, p. 229

[6] D.G. Charlton (ed.), *The French Romantics,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984, vol. 1, p. 35.

y Juan María Gutiérrez tampoco menciona que estuviera en sus pudorosos relatos de la vida en París. Sin embargo, el sentido común forjado en los medios intelectuales franceses impregna algunas de las certezas sobre las que Echeverría realizará su tarea en Buenos Aires y Montevideo pocos años más tarde. Estaba en el aire de París el nuevo culto del sentimien- **[21]** to estético apoyado en la también novedosa legitimidad absoluta de la función intelectual y la aceptación del principado del escritor sobre la vida de las sociedades afectadas por las olas de la revolución primero y del romanticismo después. En el curso de Jouffroy de 1826 podía escucharse la defensa del sentimiento de lo bello, cuya intuición equivale a la intuición de un absoluto. Echeverría vivió cinco años en este clima, de donde extrajo el núcleo de lecturas e ideas que se advierten en sus escritos sobre literatura y, también, la noción del significado social del arte, que enaltece la misión del poeta aun en regiones donde el Estado y la sociedad misma son tareas, en el mejor de los pronósticos, inconclusas. De Lamartine, que Echeverría leyó con cuidado (como lo demostró la crítica desde muy temprano), puede extraerse la certidumbre de que la poesía es un lenguaje total, "la lengua por excelencia" y, por lo tanto, que no sólo la poesía cívica de los neoclásicos rioplatenses es poesía pública, sino que la lírica y sentimental reclama con igual legitimidad su lugar en una sociedad que la necesita como momento autorreflexivo y filosófico. En Le Globe, Sainte-Beuve razonaba muchas veces sobre el valor moral y político de la poesía que el romanticismo necesitaba como fundamento:

> Pueblos y poetas marcharán juntos. Desde ahora, el arte está en territorio común, en una arena abierta a todos, lado a lado de la humanidad infatigable.

La vocación pública del romanticismo liberal asegura a los poetas las credenciales que les abren no sólo el espacio de élite de los salones sino los periódicos políticos, la circulación callejera, la audiencia popular que, si en el Río de la Plata es sólo una hipótesis programática, de todos modos cumple su función de instancia a construir porque en ella se construirá también el reconoci-**[22]** miento de la función social de la poesía y del poeta. Este clima es el que produce la "nueva síntesis cultural", como la llama Gusdorf,[7] sobre cuyo modelo Echeverría ensayó su imagen pública.

Lamartine, en las *Meditaciones*, ya había definido un punto de partida que, según Sainte-Beuve fue, para sus contemporáneos, una revelación. Cuando Echeverría llegaba a París, las *Meditaciones* entraban en su edición número quince. En esa poesía y en los comentarios que suscitaba, Echeverría pudo

---

[7] Georges Gusdorf, *Le savoir romantique de la nature,* vol. X. de *Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale*, París, Payot, 1985, p. 59.

confirmarse en la idea de que, como lo frasearía Lamartine años más tarde, la

> poesía será razón cantada...; será filosófica, religiosa, política, social (...). Junto a este destino filosófico, racional, político, social de la poesía futura, ella tiene que cumplir un nuevo destino: debe seguir la tendencia de las instituciones y de la prensa; debe hacerse pueblo y devenir popular como la religión, la razón y la filosofía.[8]

En realidad, la idea desarrollada por Lamartine en su artículo para *la Revue des deux Mondes,* tiene un aire de familia con el pensamiento de Madame de Staël sobre "La literatura en su relación con la libertad". Si la poesía, razona Staël, por el placer que produce puede moldear a los individuos según los deseos de los tiranos, su nobleza de expresión puesta al servicio del pensamiento independiente tiene la capacidad de hacer temblar a las dictaduras. Con todos los peligros latentes en un discurso que puede dejarse arrastrar sólo por la fuerza de la imaginación, la poesía, sin embargo, está en condiciones de convertirse en una fuerza mayor en la construcción de la sociedad republicana. La tarea de los hombres de letras se legitima moral y políticamente porque es indispensable para la producción de una opinión pública. Echeverría no necesitaba más: impregnado en el clima de época, ha leído también en Chateaubriand que, después de las grandes conmociones sociales y polí-**[23]** ticas (y la Revolución de Mayo significaba para un rioplatense un giro que podía pensarse en términos de la revolución francesa), el escritor tiene no sólo el derecho sino también el deber de hundir su literatura en la problemática moral de su época. Esta certidumbre, compartida por el arco que va de los monárquicos a los liberales franceses, proporciona otra sobre la dimensión social de la literatura. Las necesidades presentes dignifican la función social del escritor y, particularmente, del poeta:

> El poeta toma, entonces, el lugar del filósofo (...) Hasta un cierto punto, hereda sus atribuciones: su canto enseña las grandes verdades de la condición humana y las vías que conducen al hombre a través de su historia. Al predicar sobre la salvación de la sociedad, se sitúa necesariamente sobre y delante de ella.[9]

BUENOS AIRES, 1830

Esta vocación pública del romanticismo confluye admirablemente con la necesidad de legitimar la función de los letrados en los nuevos espacios socioculturales que se creía posible abrir en el Río de la Plata. Los pueblos necesitan esos guías y esos intérpretes, quienes, por otra parte, si respetan la

---

[8] Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques,* ed. de Gusta- **[78]** ve Lanson, París, Hachette, 1915, vol. II, pp. 413-15. La traducción es nuestra.

[9] Paul Bénichou, *La coronación del escritor,* cit., p. 143.

dignidad de su ministerio, se opondrán a todo poder ilegítimo al mismo tiempo que se ocuparán de construir una cultura nueva.

Cuando, en 1830, Echeverría regresa a Buenos Aires, ya ha aprendido a valorar la doble investidura de ideólogo y poeta, cuya coexistencia comprobó en sus años franceses. En 1831, *el Diario de la tarde* empieza a incluir con cierta periodicidad poemas suyos y, al año siguiente se publica *Elvira o la novia del Plata;* en 1834, aparecen *Los consuelos* y, en 1837, el mismo año de las actividades en el Salón Literario, *Rimas*, que incluye *La* **[24]**.*cautiva* y recoge un suceso fulminante, dentro de las modestas dimensiones de la ciudad y la turbulencia del período. Mitre escribe entusiasta sobre *Los consuelos.* De Angelis los define como un intento pretencioso e ignorante. Como sea, se habla del libro, que suscita el alineamiento de los jóvenes y la emergencia de una trama, precaria sin dudas, de intelectuales nuevos que escriben y editan.

No puede subestimarse el "efecto Echeverría" sobre la formación cultural rioplatense de los años treinta. *Primum inter pares*, su influencia, en una ciudad pequeña y periférica como Buenos Aires, se ejerce en la trama de las relaciones personales e intelectuales de las amistades literarias y políticas.[10] El "hermano mayor de la inteligencia" no podía dar proyección a su vocación de pensador, nos dice Gutiérrez, "si no se rodeaba de adeptos, de discípulos y de amigos que cooperasen con él a la regeneración de la Patria". ¿Y dónde iba a reclutarlos que no fuera entre "jóvenes inteligentes, instruidos y de carácter elevado"? Como había estado fuera del país, el poeta ignoraba que una promoción de jóvenes con esos atributos se había formado en Buenos Aires. Pero, prosigue Gutiérrez, en un lenguaje que sugiere la predestinación del encuentro entre los jóvenes y el intérprete de sus aspiraciones, "una atracción secreta y recíproca aproximaba a las dos entidades y comenzaron a ponerse en contacto en el 'Salón Literario'".[11]

En esos años, Echeverría intentaba sistematizar sus ideas generales sobre las relaciones entre arte y sociedad en algunos escritos, fragmentarios, sobre problemas de estética. En De Staël y en el prefacio a *Cromwell* había leído que a cada etapa histórica corresponde un tipo de arte, "a cada siglo una poesía, y a cada pueblo o civilización sus formas";[12] y la reivindicación de esa originalidad se articula, en América, con el principio de independencia cultural respecto de España, fuertemente expuesto también en las

---

[10] La transmisión de noticias sobre libros y autores es una de las claves que aparece, como tópico repetido, en los testimonios de la época. Echeverría no sólo escribe como romántico sino que también hace circular los nuevos nombres: Lerminier, Villemain, Víctor Hugo, Dumas, Lamartine, Byron. Véase al respecto, Marcos Sastre, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez y Esteban Echeverría, *El Salón Literario;* estudio preliminar de Félix Weinberg, Buenos Aires, Hachette, 1958, pp. 25 y ss.

[11] Juan María Gutiérrez, "Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría", en *OC*, t. V, p. LLX.

[12] "Fondo y forma en las obras de imaginación", *OC*, t. V, pp. 74-85.

intervenciones de Juan María **[25]** Gutiérrez en el Salón Literario.[13] Relativismo, reivindicación de la singularidad, historicismo y nacionalismo cultural se reúnen en un haz de temas que, aprendidos en los franceses o en Herder (la traducción de las *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* apareció en París en 1827), no sólo actualizan, en un sentido europeo, la discusión rioplatense sino que son funcionales a las necesidades ideológico-políticas en dos dimensiones distintas: por un lado, promueven la completa escisión cultural respecto de España que significa concluir las tareas de independencia política comenzadas en mayo de 1810; por el otro, proporcionan una argumentación cultural y estética al conflicto más o menos abierto entre los jóvenes del 37 y los rivadavianos.

Construir a partir de cero una cultura, romper con la tradición colonial y fundar en el "desierto": en esta mezcla de diagnóstico y programa, Echeverría quiere, por un lado, que la nueva poesía trabaje a partir de

> los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual.[14]

El programa que se había convertido en divisa en *Le Globe* parisino y que, en 1828, Sainte-Beuve había definido como la "búsqueda de algo nacional en nuestros orígenes", tiene en el Río de la Plata la flexión particular de que la literatura expresará ideas y sentimientos, experiencias y pasiones que deben, al mismo tiempo, ser literalmente creadas a partir de cero. La paradoja romántica que en las reflexiones francesas residía en la reivindicación de un pasado nacional y, al mismo tiempo, de los derechos supremos de lo contemporáneo y lo nuevo, exhibe, en el Río de la Plata una ironía suplementa- **[26]** ria: ¿cómo la literatura será en efecto, expresión de nuestras ideas dominantes, cuando Echeverría afirma también el vacío de sistema filosófico y la inexistencia de una "razón argentina"?, ¿cómo expresar literariamente una cultura y una sociedad que se juzga necesario fundar? La paradoja romántica, el círculo en el cual la nueva literatura persigue la expresión de la nueva sociedad que aún no existe, la nueva sociedad que sólo llegará a erigirse sobre la base sólida de una nueva cultura, atraviesa los discursos inaugurales del Salón Literario, las intervenciones de Echeverría en ese ámbito y sus consideraciones en la *Ojeada retrospectiva*.

Como cien años más tarde señaló Bernardo Canal Feijóo, la imagen del "desierto" organiza buena parte del programa del 37: la Argentina como

---

[13] Véase *El Salón Literario,* cit.: "Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros", lectura de Juan María Gutiérrez, pp. 135 y ss.

[14] "Notas del autor de *Los Consuelos", OC,* t. III, p. 12.

territorio deshabitado, como espacio prehistórico y pura naturaleza, donde los indios y la cultura hispanocriolla colonial no cuentan en la producción de una nueva cultura posrevolucionaria. Este verdadero ideologema ha recorrido un largo camino, abriendo y cerrando al mismo tiempo la aporía del programa romántico. La paradoja exige que el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentinas y, al mismo tiempo las funde.

No se puede subestimar la importancia de los letrados para este proyecto. Son los letrados los que pueden encontrar esas verdades concretas que la literatura deberá expresar en su traducción sensible y afectiva. Pero son también los letrados quienes hacen posible el escenario público donde esas verdades pueden exponerse. En los letrados recae, por otra parte, la responsabilidad de ser originales, y la poesía, especialmente, deberá hacerse cargo de abrir el camino en una sociedad que es nueva, pero que carga con una herencia de la que es necesario separarse para que esa novedad (y fidelidad a lo "real") se realice por completo. Una literatura nacional (de ello está seguro Echeverría) es tan indispensable como las ciencias, la religión y las instituciones en la for- **[27]** mación de la comunidad. Sobre los letrados cae la doble tarea de ser originales, rompiendo con el pasado colonial hispánico, y producir a partir de las ideas leídas en los libros franceses y en las traducciones francesas de libros alemanes, una nueva cultura. Como Juan María Gutiérrez lo expone en su presentación frente al Salón Literario, en los jóvenes del 37 se despliega lo que podría llamarse la originalidad de la importación cultural. Echeverría registra este círculo, o más bien podría decirse este oxímoron:

> el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo, si se quiere, pero no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debido a la generosidad extranjera.[15]

La poesía lírica, sus proyectos de obras épico-narrativas largas, byronianas, *La cautiva*, el plan de reunir las "canciones nacionales", son los esfuerzos por amasar esa *riqueza real* ausente del Río de la Plata. En esta sociedad de los treinta que no puede vencer las dificultades de su organización institucional ni escribir las leyes que podrían regirla, el poeta que, frente al sentido común, incluso para el sentido común de intelectuales como Sarmiento, debería ocuparse en tareas más vinculadas con la resolución de problemas urgentes, es una de las garantías de la empresa cultural nacional. Eso explica el lugar que la escritura poética ocupa en la obra de Echeverría, quien piensa que ella no entra en contradicción con la intervención política;

---

[15] "Discurso de introducción a una serie de lecturas en el Salón Literario", setiembre de 1837, en Esteban Echeverría, *Los ideales de Mayo y la tiranía*, cit., p. 20.

sólo en dos o tres ocasiones se refiere al conflicto entre la energía dedicada a la literatura y las exigencias o el tiempo requerido por otras prácticas.

Echeverría ha aprendido que la literatura ocupa un lugar eminente en el "bienestar y progreso de las naciones"; ha aprendido en De Staël y en su versión de los alemanes que **[28]**

> el progreso de la literatura, es decir, la perfección del arte de pensar y de expresar el propio ser, es esencial al establecimiento y la protección de la libertad.[16]

Si la traducción de estas convicciones al clima político y social rioplatense tiene mucho más de gesto programático que de trama concreta de prácticas y discursos, esto tiene que ver no sólo con el voluntarismo cultural de la generación del 37 y su jefe de escuela. También proviene del carácter lábil y en formación de la nueva sociedad criolla poscolonial, donde, como ya se ha señalado muchas veces, la acción de los intelectuales reemplaza la de otras fuerzas de la incipiente sociedad civil.

Por eso, no extraña que quienes, como Alberdi, estaban desde un comienzo básicamente preocupados por la organización institucional y la teoría política que debería hacerla posible, reconozcan también el liderazgo de Echeverría, que gusta reivindicarse como poeta. No extraña tampoco que las *Rimas* y *Los consuelos* (hoy reducidos a la banalidad) fueran leídos como parte del nuevo evangelio social y político. Y que, del mismo modo, De Angelis se irritara más de lo verosímil con la modesta nombradía rioplatense de su autor. La lírica breve, ciertamente mediocre, y los poemas largos que, a excepción de *La cautiva*, hoy casi no pueden ser leídos, probaron a los contemporáneos de Echeverría, por lo menos hasta su exilio montevideano donde se acentúan las excentricidades que marcó Sarmiento en los *Viajes*, que él había encontrado como dice Paul Bénichou de Beranger "el secreto de la poesía lírica que convenía" a los argentinos.

[29]

EL HÉROE ROMÁNTICO

> *Envidio vuestro destino. Yo he gastado la vida en los combates estériles del alma convulsionada por el dolor, la duda y la decepción; vosotros se la disteis toda entera a la patria.*

Es la dedicatoria de la *Ojeada retrospectiva*, publicada en Montevideo en 1846, a los "mártires sublimes" de la lucha contra Rosas. En los momentos

[16] Madame de Staël, *De la Littérature Considérée dans son Rapport avec les Institutions Sociales*, ed. P. van Tieghem, París, Droz, 1959, cap. "De la Littérature en Relation avec la Liberté".

más inesperados, Echeverría construye este personaje romántico: una subjetividad torturada, inestable, perpleja. Esta máscara no impidió que se lo reconociera como jefe intelectual o que fuera unánimemente elegido Presidente de la Joven Argentina en 1838. En ese año, dirigidas a la Juventud Argentina, redacta las "Palabras simbólicas", cuya edición posterior está precedida por una tirada sobre la condición del exilio, escrita en un tono próximo al de la poesía, que evoca el fraseo byroniano:

> Errantes y proscriptos andamos como la prole de Israel en busca de la tierra prometida (...). He aquí la herencia que nos ha caído en suerte: oscuridad, humillación, servidumbre (...). Raza de maldición, parecemos destinados por una ley injusta a sufrir el castigo de los crímenes y errores de la generación que nos dio el ser. [17]

¿Cómo pueden coexistir en Echeverría, y ser aceptados por sus contemporáneos (con la excepción de Sarmiento) el perfil de un guía intelectual con el estilo, la Psicología y las imágenes de un tipo byroniano? Se trata, una vez más, de la legitimación romántica de la sensibilidad y la melancolía. En Senancour, en De Staël, podía leerse la defensa no sólo de un tono sino también la convicción de la productividad del dolor. El sentimiento de que el destino humano es trágicamente incompleto sustenta las más grandes obras, había escrito **[30]** Madame de Staël[18] y, en las *Revenes* de Senancour, el dolor es condición de lo sublime tanto en el espacio de la imaginación como en el de la razón. El liberalismo político no encontró razones para privarse de cultivar una subjetividad melancólica. A este dolorismo laico que, en Europa, se despliega en los tópicos del destino, la condena y el exilio, se suma, en el Río de la Plata, la amenaza bien concreta de un exilio inminente cuyo camino ya han comenzado a recorrer los políticos e intelectuales antirrosistas. En la construcción de su personaje, Echeverría hace que concurran dos destinos: el de su situación política en un medio hostil al programa de la Joven Argentina, y el de la condición humana en sus versiones poéticas de Byron a Lamartine. La caída de la humanidad atraviesa como tema filosófico y religioso las *Meditaciones* de Lamartine, que Echeverría conocía de sobra; en ellas, además, Byron parece haber proporcionado no sólo la ocasión de las dedicatorias, [19] sino también el modelo de la desesperación provocada por la pérdida del origen y el desconocimiento de la dirección en la que el destino impulsa a los hombres. El tema se repite en la poesía y el teatro románticos y parece aceptable no sólo en el discurso del poeta y del dandy, sino también en

---

[17] "Ala Juventud argentina y a todos los dignos hijos de la Patria", en *Dogma Socialista,* edición crítica y documentada, al cuidado y con prólogo de Alberto Palcos, La Plata, Universidad de la Plata, 1940.
[18] De Staël, *op. cit,* cap. "La Littérature du Nord".
[19] *Méditations*, ed. cit., Méditation II, "L'homme".

el del hombre público: en Lamartine, Echeverría pudo aprender que la melancolía no estaba reñida con la ambición política.

El héroe romántico es autoconciente. Insatisfacción y sentimiento de originalidad son ejes del conglomerado que produce una psicología cultural donde se incluyen los personajes y las máscaras de los escritores: Rene, Hernani, Childe Harold, Mazeppa, Caín y Rousseau, Chateaubriand, Senancour, Constant.[20] No hay razón para que Echeverría no se alineara en esta genealogía ni para que sus contemporáneos pensaran que este perfil cultural era incompatible con la acción pública. Precisamente Jouffroy, respetado en el Río de la Plata, había definido el sentimiento de carencia que está en el origen de la **[31]** melancolía moderna: "Lo que falta existe, puesto que nos falta".[21] La idea de pérdida, de caída, de privación de una herencia que obsesiona a los personajes de la literatura, bien podía ser traducida en términos de vida pública, en un espacio donde los miembros de la Joven Argentina juzgaban que la política encarnada por Rosas los había privado de un poder que hubieran debido ejercer sobre la base de una doble razón: sus ideas y su juventud. Esta desposesión es un límite considerado ilegítimo e injusto. Con esta certeza que funda una psicología de la insatisfacción se relaciona el deseo de producir aquello que precisamente falta: una nación, una cultura. El "dolor del alma" tiene una dimensión social y pública, pero, al mismo tiempo, origina el ininterrumpido movimiento de la insatisfacción, la búsqueda de la soledad, la introspección y la misantropía.[22] Echeverría escribió sobre todos estos males del siglo con una insistencia que tiene algo de exageración extravagante y, si bien no produjo ningún texto terminado, en los numerosos fragmentos recopilados por Gutiérrez se levanta el testimonio de la "voluptuosidad de la melancolía", como la había llamado Senancour.

Probablemente, los fragmentos autobiográficos planteen menos el problema de contarse, esto es el de la siempre dudosa sinceridad, que el de construir un elenco temático y ensayar la primera persona en su carácter lírico y ficcional. También pueden leerse en estos textos las huellas de un tipo de autobiografía sentimental que Lamartine había practicado en "Destinées de la poésie", aparecido en la *Revue des Deux Mondes* en 1834 y, luego, como segundo prefacio a las *Meditaciones.* Como sea, fechados en 1835, estos escritos adoptan la forma epistolar que, por supuesto, tampoco carecía de modelos. Parafraseándolos de muy cerca, Echeverría escribe, en una hoja suelta de julio de 1836: **[32]**

---

[20] Véase George Ross Ridge, *The Hero in the French Romantic Literature,* Atlanta, University of Georgia Press, 1959.
[21] *Le Cahier Vert,* p. 47; cit. en Paul Bénichou, *La coronación del escritor,* cit., p. 238.
[22] Véase H.G. Schenk, *The Mind of the European Romantics,* Nueva York, Doubleday, 1969.

> Condenado estoy a hablar siempre de mí, y por consiguiente, a lo que más he detestado y detesto.

Ritual inauguración del discurso 'sincero', ella es la apertura denegatoria del reino de los sentimientos donde se prueba la excepcionalidad como una virtud: "Cuando los otros reposan, yo estoy agitado; cuando duermen, velo". Apasionado y melancólico, Echeverría se representa como un "sensible" e incurre en todos los tópicos de esa dolencia cultural que, en Francia, se llamó el mal del siglo: la pérdida de las ilusiones, las fantasías de muerte y de huida del mundo, la enfermedad física y la ansiedad espiritual. Tipología literaria más que psicológica, de todos modos (de creerle a la descripción que hace Sarmiento de Echeverría) [23] llegó a sobreimprimirse como una naturaleza.

Como corresponde a un "sensible", y a un romántico, el corazón rige física y efectivamente estos fragmentos:

> Mi corazón es el foco de todos mis padecimientos: allí chupa mi sangre y se ceba el dolor; allí está asida la congoja que echa una fúnebre mortaja sobre el universo; allí el fastidio, la saciedad, la hiel de la amargura que envenena todo cuanto toca; allí los deseos impetuosos; allí las insaciables y turbulentas pasiones; allí, en fin, el punto céntrico sobre que gravitan todos mis afectos, ideas y sensaciones (...) Mi corazón está enfermo, y él solo absorbe casi toda la vitalidad de mis órganos. [24]

Víscera romántica, el corazón organiza la idea del cuerpo, define las áreas del sufrimiento físico y moral, estructura el espacio de las pasiones y proporciona, como Echeverría ya lo ha aprendido en 1829, "el mejor tipo para toda obra poética".[25]

> Sólo la originalidad es bella, puede leerse en otra de las hojas sueltas. El principio de la nueva estética tie- **[33]** ne doble fundamento: originalidad nacional para la fundación de una cultura en el Río de la Plata, y originalidad del temperamento, única virtud que puede reclamarse y única fuente lírica. Ambas originalidades suponen la ruptura legítima con la tradición poética y con el pasado. Suponen también que el poeta, temperamento visionario, será un cantor de la libertad. Como Lamartine había escrito en "Le Dernier Chant de Pèlerinage d'Harold":
>
> II reste á jamais au fond du coeur de l'homme
> Deux sentiments divins, plus forts que le trépas:
> L'amour, la Liberté, dieux qui ne mourront pas.

Echeverría también ensaya en estos escritos pequeñas escenificaciones,

---

[23] Escribe Sarmiento: "¡Pobre Echeverría! Enfermo de espíritu y de cuerpo, trabajado por una imaginación de fuego, prófugo, sin asilo, y *pensando* donde nadie piensa". D. F. Sarmiento, *Viajes. I. De Valparaíso a París*, Buenos Aires, Hachette, 1955, p. 129.

[24] "Afectos íntimos", en Esteban Echeverría, *Los ideales de Mayo y la tiranía*, cit., p. 217. **[79]**

[25] Carta a José María Fonseca, París, 16 de noviembre de 1829, *OC*, t. V, p. 153.

descripciones de paisajes en donde aparece la llanura, encuentros y desencuentros de los sentimientos y la realidad, sueños y apariciones nocturnas, microrrelatos que anticipan *La cautiva,* y, entre toda esta miscelánea, el episodio de la muerte de su madre, curiosamente narrado como el de una mujer amada. Más que en los poemas, en estos textos "autobiográficos" (que, en verdad, lo son de manera muy dudosa) está la marca de la lírica romántica y, sobre todo, el aprendizaje de los tópicos leídos en Lamartine o Byron. Son verdaderos ejercicios de trabajo literario, donde se ensaya de manera privada las estrategias de la escritura poética pública. Pese a su convencionalismo, son estéticamente más convincentes que los poemas contemporáneos a su escritura.

Más que contarse autobiográficamente en estos fragmentos, Echeverría imagina la biografía que corresponde al poeta que desea ser. Convencido de que de tales experiencias del alma surge la poesía, las escribe, en prosa, para ensayarlas literariamente, mirarlas desde fuera, combinarlas o repetirlas. Relaciona la esfera privada con sus deberes públicos y se reprocha debilidad frente a la enorme tarea presente (que no describe). Se **[34]** refiere a la excepcionalidad de su alma de un modo que deberá atenuar en los escritos efectivamente destinados al público. Pero, al mismo tiempo, explora los límites morales e ideológicos de una sociedad sin duda menos transformada que la europea, donde escribieron sus modelos. Traza proyectos y síntesis de poemas futuros. Se incluye en esta antología uno de ellos, *El peregrinaje de Gualpo,* un Harold latinoamericano cuyo insólito nombre trae el eco de una América precolombina original (y exótica para un criollo del siglo XIX). Este texto en prosa ejercita la relación entre dos esferas desbordadas: el alma del personaje viajero y el mar que lo rodea. La idea (sin duda inalcanzable para la destreza poética de Echeverría) aparece clara en la última parte de la síntesis: Gualpo irá encontrando no sólo el reflejo o la contradicción de sus ideas y pasiones, sino el medio social y sus injusticias. Sobre la imagen de la esclavitud, Echeverría intenta unir las líneas de la lírica romántica y el romanticismo social. Como sucede con el otro tipo literario que quiso construir, el Don Juan de *El ángel caído,* Gualpo recorrerá su subjetividad y el mundo en el clásico doble viaje de aprendizaje público y educación sentimental. Gualpo es un *blasé,* tempranamente desengañado de la sociedad y, sin embargo, dispuesto a conocerla en sus formas más injustas, frente a las que su melancolía alterna con la indignación. Desengañados sentimentales y defensores de la libertad, los tipos románticos legitiman en su moral respecto de lo público, tanto la oscuridad del origen como el desenfreno de las pasiones.

Los fragmentos "autobiográficos", hojas sueltas, reflexiones y cartas, el

proyecto de poemas largos como *Gualpo*, muestran las marcas estilísticas, retóricas y temáticas del romanticismo de manera mucho más obvia y, si se quiere, exageradamente, que los poemas breves publicados en *Rimas* y *Los consuelos* que, con frecuencia, no se diferencian de los escritos leves y de circuns-**[35]** tancias de Juan Cruz Varela, el unitario neoclásico a cuyo lugar Echeverría llegó para ocupar con un mensaje nuevo. Este romanticismo exacerbado en la esfera privada, en los ejercicios literarios más que en los trabajos que juzga concluidos y publica, informa no tanto sobre Echeverría como sobre la sociedad rioplatense: si respeta al héroe melancólico, si admite a la poesía junto al discurso político, al mismo tiempo, esa sociedad elige a su poeta más en *La cautiva* que en la lírica breve.

Echeverría confiaba a los poemas largos, de carácter histórico-político y socio-filosófico, su reconocimiento:

> En poesía, para mí, las composiciones cortas siempre han sido de muy poca importancia, cualquiera sea su mérito. Para que la poesía pueda llenar dignamente su misión profética; para que pueda obrar sobre las masas y ser un poderoso elemento social, y no como hasta ahora aquí un pasatiempo fútil, y, cuando más, agradable, es necesario que la poesía sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales,

escribió en una carta, poco antes de la publicación de *Los consuelos*. Y, sobre el final de su vida, en Montevideo, termina la redacción de lo que él considera su gran obra, *El ángel caído*, un don Juan sudamericano "compuesto de elementos sociales de nuestro país". Texto casi imposible de leer hoy, excesivo para las posibilidades literarias de Echeverría, encierra las claves de su programa: representación de la sociedad rioplatense y de la condición moral de la humanidad. Echeverría proyectaba también continuar *La cautiva*, para terminar representando en su poesía la cultura urbana y la rural, a través de formas que fueran resultado del cruce, aprendido en Byron y Lamartine, del discurso épico-narrativo y el lírico-filosófico. Atrás de estos proyectos quedó escondido, hasta que lo publicó Gutiérrez treinta años después, el texto de *El matadero*, tan inexplicable para **[36]** sus contemporáneos que Gutiérrez lo juzga equivocadamente un ejercicio que luego sería digerido en los versos de *Avellaneda.*

DRAMAS RURALES Y URBANOS

Tanto *La cautiva* como *El matadero* son dramas de frontera. En el Río de la Plata, naturaleza y frontera tendían a relacionarse en un *continuum* por el que se pasa de una noción social y económica a una dimensión impuesta: la determinación de la llanura. En un medio ruralizado, donde las bases mismas

del poder político eran rurales y donde los proyectos de organización nacional se proponían interpelar a los habitantes de la ciudad y fundarse en el desarrollo de lo urbano, el tema de la frontera no incluye sólo al indio sino también al "bárbaro". Se trata de un espacio cultural sobre el que *El matadero* es el primer ensayo narrativo en prosa y *Facundo,* su texto clásico.

Intelectual de ciudad, Echeverría, sin embargo, reside, durante períodos relativamente breves pero frecuentes, en una estancia de la provincia de Buenos Aires, hasta que, en 1840, se exilia en Montevideo. En las *Cartas a un amigo*, no está ausente la reflexión sobre la dimensión sublime de la naturaleza salvaje ni la necesidad de hundirse en ese paisaje para alcanzar su elaboración poética:

> Cuánto siento, amigo mío, haber venido a encerrarme en esta estrecha prisión; yo no puedo respirar entre los muros de las ciudades. Mi sangre no circula casi, aquí no hay alimento para mi fantasía, el horizonte de mi vista es muy limitado y me voy consumiendo a mí mismo poco a poco. A veces me imagino estar en medio de los llanos desiertos de nuestros campos y respirar libre su aire vivificante.[26] **[37]**.

La llanura es, en este caso, una necesidad estética, relacionada con el personaje romántico que Echeverría construye e incorpora como tipo cultural y como temperamento. Su relación con este paisaje es básicamente literaria: por un lado, es el escenario indispensable para el personaje; por el otro, es el objeto de un trabajo estético que Echeverría cree ser el primero en intentar. En ambos casos se trata del espacio *más romántico* que propone el Río de la Plata, una riqueza precultural que los intelectuales, especialmente los poetas, pueden trabajar como tema literario. Exótica y a la vez familiar, la llanura puede convertirse además en el sustento de color local que necesita una literatura nacional incipiente. Se aprovechan esos recursos que están allí, a pocos kilómetros de Buenos Aires:

> El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional. [27]

Echeverría construye, con significativa deliberación, su perspectiva sobre la llanura. La experiencia le indica que ese paisaje es repetido y monótono, pero tiene la grandiosidad de la estepa y, además, el galope del caballo permite que la modesta bucólica bárbara adquiera algún eco del Mazeppa de Byron:

---

[26] "Cartas a un amigo", número 24, *OC.* t. V, p. 56.

[27] Advertencia a *La cautiva,* publicada originariamente al frente de *Rimas, OC,* t. III

> (...) suelto la rienda de mi caballo, para aturdir mi mente y me alejo más y más hasta perderme en medio del desierto. [28]

Por el camino, encuentra la historia que pasará luego a *La cautiva:* en las *Cartas a un amigo*, ensaya la primera versión, una versión menos sublime y menos trágica, del drama de frontera, centrada sobre dos mujeres **[38]** de una familia cuyos hombres han partido a pelear contra el indio para no volver. Con el pequeño relato de María, que perdió su hermano y su novio en el desierto, microhistoria que seguramente formaba parte de relatos orales en la campaña bonaerense, Echeverría, al anotarla por primera vez en las *Cartas*, apuntó al núcleo social y estético de *La cautiva.*

Así la campaña, la frontera y, más allá, el desierto (es decir, por oxímoron, el territorio indio) se convierten en espacio literario. *La cautiva* presenta los elementos básicos de una iconografía del desierto, construida alrededor de algunas cualidades imprescindibles: la extensión, el horizonte ilimitado, la infinitud oceánica, en síntesis, un paisaje perfecto para el caballo, o la correría del malón indio. En esta iconografía, que María, la cautiva, atraviesa cargando el cuerpo herido de su esposo, los accidentes de la naturaleza carecen de la belleza del *locus amoenus.* Son fachinales, pastizales, ríos de orillas indecisas por el fango y los juncos. Se trata de una naturaleza cuyo salvajismo remite a una creación incompleta, obra de una especie de dios olvidadizo que desplegó una llanura sin relieve hasta alcanzar los Andes. Sobre esta creación incompleta vagan los personajes de *La cautiva:* Brian y María huyendo, la indiada nómade desplazando cada noche su toldería, los soldados cuando se desbandan y reagrupan después del ataque indio. "El triste aspecto / de la grandiosa llanura", escribe Echeverría en el comienzo de *La cautiva*, que es su intento más convincente de lograr un paisaje sublime al que, en el desarrollo narrativo, agregará los pormenores del vendaval y el incendio.

En este paisaje, el desierto (es decir, el indio) triunfa sobre la cultura: la naturaleza impone su inmensidad tétrica y, en ella, el malón despliega una fuerza primitiva. Doble amenaza exhibida en términos de un dualismo social (indios/criollos) y filosófico (naturaleza/civilización urbana). Los tópicos que estarán presentes durante bue- **[39]** na parte del siglo XIX en la literatura de frontera, aparecen reunidos en el poema de Echeverría (el malón, el festín indígena, la ferocidad sanguinaria del "salvaje", las virtudes y el coraje de los criollos). Se trata de diseñar una narración argentina, fundando en el tema del desierto y la indiada una mitología sobre el destino rioplatense y los valores enfrentados en su dramatización. Si, como afirma Gusdorf, en las sociedades europeas posrevolucionarias se producen nuevos mitos literarios que

[28] "Cartas a un amigo", número 10, *OC*, t. V, pp. 32-33.

proporcionan inteligibilidad a la ruptura, según una necesidad de "definir arquetipos humanos, imágenes y valores reguladores",[29] en el más modesto caso rioplatense, la invención de *La cautiva* recoge y sintetiza temas que, a lo sumo, habían sido sólo esbozados en ensayos anteriores, a través de los cuales se respondía, en lo imaginario, a algunas cuestiones efectivamente presentes en la sociedad: la relación entre ciudad y civilización cristiano-europea y campaña bárbara, donde se borran los límites entre el mundo rural organizado y el mundo desierto, es decir espacio indio, límites que la cultura repite una y otra vez en los pueblos de frontera y que el malón vuelve permanentemente contenciosos.

A este conflicto (que alcanza hasta el *Martín Fierro),* Echeverría lo dramatiza en una historia ficcional que logra su eficacia en la tragedia de María y Brian. María, la cautiva, tiene la persuasión estético-ideológica del héroe romántico que enfrenta al destino: se libera sola, atraviesa las filas indias armada de un puñal, rescata a su amado, lo transporta en un viaje hacia la muerte por la llanura desierta (o, mejor dicho, atravesada por las rastrilladas de los indios). La fuerza investida en este personaje femenino reafirma los valores de la "civilización" y tiene un carácter fundacional en más de un sentido: a la grandeza sobrehumana del escenario americano, a la crueldad sin límites, precultural, del "salvaje", la cultura opone su modelo moral y social. Por otra parte, si Echeverría no pudo admirar el primitivismo idílico **[40]** que algunos europeos, como Chateaubriand, creyeron encontrar en América, se propuso la representación literaria de los valores que parecían indispensables para la construcción de una nacionalidad: era necesario que ese desierto retrocediera, pero, al mismo tiempo, era necesario que fuera representable en la literatura.

El drama de frontera es, precisamente, el artificio narrativo con el que ambas necesidades encuentran su fórmula. Sobre la iconografía del "desierto" se diseñan las virtudes de la cultura; sobre la crueldad del espacio indio, las cualidades de los criollos de origen europeo; sobre la fuerza de las armas, la fuerza espiritual de un arquetipo femenino nuevo. A la naturaleza anticultural del territorio indio puede representársela con la lengua de los románticos, pero es casi imposible mirarla desde la perspectiva distante del exotismo. La solución, entonces, no era la idealización europea de lo americano (que es producto de la distancia) sino la sobreimpresión de dos sistemas de valoración. En esta axiología maniquea (indios/criollos; naturaleza/cultura) se apoya el juego de contrastes de *La cautiva*. Su eficacia simbólica y mítica es grande y alcanza, en el siglo XIX, hasta José Hernández. Al "primitivismo idílico" que

---

[29] Georges Gusdorf, *Du Néant a Dieu dans le Savoir Romantique,* vol. X de *Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale,* París, Payot, 1983.

Echeverría pudo leer en *Átala, Les Natchez* y *Voyage en Amérique,* se lo suplanta con un idilio dramático que, en el contraste entre dos culturas y en el choque con la naturaleza, recurre al violento sistema de oposiciones estéticas e ideológicas que se aprenden en la teoría romántica del grotesco, pero también en la experiencia de cronistas y viajeros y en los relatos de frontera articulados sobre la perspectiva criolla.

Espacios simbólicos, naturaleza y cultura, son rearticulados por la ideología. El desierto de Echeverría es producto, más que de la observación con pretensiones de realismo, de la energía simbólica invertida en la producción de tipos literarios. "El autor de *La cautiva* ha demostrado que es capaz de hacer una revolución literaria" escribía Mitre en un periódico de Montevideo.[30] **[41]**

Este reconocimiento inmediato se explica en la necesidad social, si no en la calidad estética, del poema de Echeverría, con cuyo primer canto se había abierto la primera sesión del Salón Literario, en junio de 1837. A este mismo período de la vida de Echeverría, sus mejores años, los de jefatura indiscutible de los intelectuales jóvenes, pertenece también *El matadero.*

LA ALEGORÍA POLÍTICA

En la *Ojeada retrospectiva,* Echeverría recuerda el clima en que la Joven Argentina discutió y adoptó las "Palabras simbólicas"; luego, la interrupción de las reuniones de la asociación y su retiro a una estancia de la provincia de Buenos Aires, de donde en 1840 pasará al exilio:

> La mazorca mostraba el cabo de sus puñales en las galerías mismas de la Sala de Representantes, y se oía por doquier el murmullo de sus feroces y sarcásticos gruñidos... La habían azuzado, y estaba nerviosa y hambrienta la jauría de dogos carniceros. La divisa, el luto por la Encarnación, el bigote, buscaban con la verga en la mano, víctimas o siervos para estigmatizar.[31]

En esta coyuntura política, definida por la escalada represiva por parte del gobierno de Rosas que culminaría en 1840, y por las actividades conspirativas de sus opositores, por el aprestamiento de ejércitos en ambos bandos, por la enconada violencia verbal de la prensa oficial y su respuesta en el exilio de Montevideo, por la puesta en escena de oposiciones sociales según las que Rosas aparecía sostenido por una clase plebeya, sanguinaria, supersticiosa e inculta, radicada en las orillas de la ciudad y en la campaña, se escribe, según los datos proporcionados por Juan María Gutiérrez, el texto más famoso y,

---

[30] Citado por Félix Weinberg en: *El Salón Literario,* cit., p. 28.

[31] *"Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37",* en: *Dogma Socialista,* ed. cit, p. 99.

seguramente, el mejor, de Echeverría. Curio- **[42]** samente *El matadero* es también un texto secreto para sus contemporáneos y se edita por primera vez en la *Revista del Río de la Plata,* en 1871, para luego tomar su lugar definitivo en el tomo quinto de las *Obras completas,* aparecidas en Buenos Aires entre 1870 y 1874.

Escrito casual y oculto, según Gutiérrez, Echeverría lo habría considerado un borrador en prosa que serviría para la redacción de algunas escenas del poema largo *Avellaneda.* La crítica del siglo XX está en desacuerdo con este juicio y ha señalado sólo algunas coincidencias temáticas entre *El matadero* y ese poema frustrado por sus ambiciones excesivas.[32] Pueden imaginarse otras razones para que Echeverría no publicara el relato: en primer lugar, el momento en que fue redactado, alrededor de 1839,[33] poco antes del exilio de su autor, cuando en la división retórica de las intervenciones públicas este relato "costumbrista" no tenía una función estable; en segundo lugar, la heterogeneidad del texto como alegoría política, crítica social y lectura romántica de las condiciones materiales e ideológicas; finalmente, la dificultad con que *El matadero* podía colocarse dentro del proyecto de Echeverría como escritor: ni escrito político ni gran poema nacional.

Como la historia literaria suele ser irónica, *El matadero* se coloca en un primer lugar dentro de la obra de Echeverría casi un siglo después, cuando sólo pueden leerse documentalmente los breves artículos de costumbres publicados por Alberdi en *La Moda,* y los poemas largos de Echeverría testimonian más sobre sus modelos y sus deseos literarios que sobre su talento. *El matadero,* en cambio, comienza a ser celebrado como el primer cuento de la literatura argentina. Aunque lo sea, su posibilidad de lectura actual no descansa sólo sobre este rasgo precursor.

Como *La cautiva, El matadero* emerge de una sociedad ruralizada a la que representa en términos alegóricos. Precisamente, su ruralismo remite a la cuestión que **[43]** Sarmiento considera central en *Facundo,* donde las posiciones políticas se dividen según líneas geográficas que, al mismo tiempo, son líneas culturales. En el relato de Echeverría, el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una *orilla* (como dirá luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano. Si la Argentina es una sociedad ruralizada, el matadero es la campaña bárbara peligrosamente cercana: trae el mundo rural a la ciudad. El matadero *ruraliza* las costumbres, las relaciones sociales, el espacio, del mismo modo que la política de Rosas ha

---

[32] Juan Carlos Ghiano, *"El matadero" de Echeverría y el costumbrismo,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 25 y 84.
[33] *Ibíd.,* p. 36.

ruralizado la precaria escena pública rioplatense. Mundo primitivo y bestial, sus héroes son los jinetes, pialadores, matarifes, descuartizadores, hombres de a caballo que dominan destrezas por completo rurales, y mujeres semisalvajes, mulatas, cuyo contacto con las entrañas animales, la grasa, la sangre, el barro y la carroña las convierte en un coro de harpías que se disputan los despojos hundiéndose en las masas palpitantes, casi efervescentes, de las vísceras y el barro. El mundo del matadero es, desde la mirada de Echeverría, precultural.

Más que un texto costumbrista, *El matadero* es un borrador de sociología rioplatense[34] en el que se oponen arquetipos sociales que Echeverría hace coincidir con bandos políticos y mundos morales en conflicto. El recurso a los procedimientos del discurso ficcional (un narrador cuya voz interviene para explicar, juzgar, sintetizar e informar; el encuentro de varios niveles de lengua, desde la mimesis oral a la idealización literaria, en los diálogos; los usos de la hipérbole en las descripciones y las descripciones mismas que puntúan los momentos dramáticos del relato) pueden ser un índice del modo en que *El matadero* entraba en los proyectos intelectuales de Echeverría: acababa de componer las "Palabras simbólicas" y se preparaba a retomar los poemas largos a los que, ciega y equivocadamente, confiaba su gloria. *El* **[44]** *matadero* no pertenece a uno ni otro registro: carece, felizmente, de la abstracción de los textos teóricos y de la extendida banalidad de los poemas, porque es un texto sociológico y político que elige el género y los procedimientos de la ficción. En este cruce discursivo, producto del cruce entre la voluntad de representar y los artificios de la representación, *El matadero* gana su lugar, no sólo entre los escritos de Echeverría, sino también del romanticismo latinoamericano. Pero, tanto como precursor del cuento en el Río de la Plata, podría considerárselo ignorado esbozo de *Facundo.*

Realización verdaderamente romántica, *El matadero* trabaja con la idea de que, como lo había escrito Víctor Hugo en el Prefacio a *Cromwell,*

> lo real resulta de la combinación totalmente natural de dos tipos, el sublime y el grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y la creación. La poesía verdadera, la poesía completa está en la armonía de los contrarios.[35]

Lo "real" rioplatense se revela, ante la mirada de Echeverría, marcado por esta perspectiva romántica que es a la vez filosófica y estética. Pero no hay "armonía" sino oposición irresuelta de "los contrarios". Se confirma así un diagnóstico social que la generación del 37, en un comienzo, pretendió evitar presentándose como síntesis y como puente entre dos mundos, el ilustrado y el bárbaro, pero que, en los finales de la década de 1830, había demostrado su

---

[34] *Ibíd.,* p. 83.
[35] Víctor Hugo, *Théâtre Complet,* París, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, vol. I, p. 425.

inviabilidad política. Si no había puentes que permitieran trasponer las distancias que separaban a los jóvenes de la Asociación de Mayo del poder concentrado en Rosas, al mismo tiempo, se disolvía cualquier posibilidad de pensar el país en términos que no recurrieran a las divisiones tajantes entre "ellos" y "nosotros", los rurales bestializados en el matadero y el joven europeizado que será su víctima. **[45]**

La materialidad de lo social impone sus leyes. En este caso la coexistencia violenta de dos mundos: el espiritual, cultivado y ético de la ciudad (que produce el sacrificio *sublime* del joven unitario) y el mundo entregado a la ley de la materia, al instinto y al llamado de la sangre (que produce el espacio sucio y cruel del matadero, donde sus torturadores, los matarifes y pialadores criollos, tienen, precisamente, una dimensión grotesca). La sociedad del matadero es, casi, un carnaval y una parodia: las modalidades del juicio al que se somete al joven, con su Juez, sus captores, carceleros y verdugos, evoca las representaciones carnavalizadas de la justicia que aparecen en la cultura popular desde la Edad Media.

Se parodian las formas del juicio, se establecen las bases de la acusación y, en una síntesis vertiginosa, se produce el veredicto. Enfrentado con esta parodia, el joven de ciudad se coloca, por necesidad cultural y moral, en las alturas de lo que Echeverría podía considerar una actitud sublime. Los opuestos sociales que se enfrentan en el espacio del matadero son tan irreconciliables que su entrecruzamiento no puede producir sino tragedia.

Alegoría de la situación argentina, *El matadero* es por esta razón un relato cuya estética es funcional a su política. En este sentido, muestra una correspondencia demasiado completa entre los valores representados y las formas ficcionales de su representación. Sin fisuras que los comuniquen realmente, el encuentro de los dos mundos (el de la juventud sensible y digna / el de los matarifes) no puede sino producir violencia y muerte.

Se hablan lenguajes intraducibles, sus redes de sentido son también intraducibles, sus símbolos se excluyen mutuamente: el joven no lleva la divisa federal que, para él, es signo de esclavitud, y para sus antagonistas, la única marca respetable que otorga categoría humana a quien la exhibe. Dos dimensiones de sentido enfrentadas sobre lo que un color, el rojo, significa, repiten en el redu- **[46]** cido espacio del matadero, en el corto tiempo del encuentro, la captura, el juicio y la muerte, un enfrentamiento cultural y social entre bandos que coexisten y, fatalmente, se excluyen. Casi podría decirse que la muerte del joven es una equivocación: sus ocasionales enemigos deseaban su humillación y no su muerte, precisamente porque la humillación de la ciudad (piensa Echeverría y piensa su personaje) concentra alegóricamente la derrota de las ideas sintetizadas por tres palabras: mayo, progreso,

democracia. El matadero, en su promiscuidad con la sangre, el degüello y la muerte sucia, sintetiza previsible-mente el espacio social que produce a Rosas y el impulso plebeyo que éste manipula e introduce en la sociedad argentina. Ese mundo plebeyo, desde la perspectiva de Echeverría, carece de dignidad moral y el trabajo mismo que allí se realiza (la faena de animales) recuerda más la crueldad de la batalla montonera que la producción socialmente útil y moralmente edificante.

La colisión de lo sublime y lo grotesco en *El matadero* señala un momento de profunda ideologización de la estética romántica: no hay puentes entre una y otra dimensión socio-culturales, y su simple coexistencia conduce a un drama que, en la alegoría política del relato, escena del Río de la Plata, ya es inevitable incluso para aquellos que más dispuestos estuvieron a aceptar un compromiso. En la materialidad del barro, la sangre y los humores, los hombres y mujeres del matadero se mueven rápidos, diestros, con sabiduría y, casi, con elegancia; cuando atraviesa los límites de ese mundo, el joven de ciudad es torpe y su cuerpo cae desairado del caballo que monta con silla inglesa. Atado a la mesa de la casilla donde se lo juzga, su resistencia es sublime pero desmañada, no sabe ni puede emplear la fuerza de sus miembros frente a la tenaza de los brazos de sus torturadores: es un extranjero en ese mundo próximo a la naturaleza. Tampoco sabe cómo responder a sus jueces, porque lo que dice tiene para él un sentido supremo y **[47]** absoluto, mientras que carece de sentido para los otros. Su misma muerte es incomprensible para los criollos del matadero: "Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio". La intraducibilidad de dos dimensiones sociales, el hiato cultural entre letrados y plebeyos, la guerra de sentido que desata la presencia o la ausencia de la divisa punzó de los federales, son el argumento social de ese desenlace que, más que al cuadro de costumbres, pertenece al ensayo narrativo que se propone representar el conflicto político.

II. EL DOCTRINARIO

LA MISIÓN PROFÉTICA

> *Yo pienso Sr. Echeverría y .me atrevo a asegurar que Ud. está llamado a presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país. Ud. es quien debe*

encabezar la marcha de la juventud; Ud. debe levantar el estandarte de los principios que deben guiarla, y que tanto necesita en el completo descarrío intelectual y literario en que hoy se encuentra. ¿No siente Ud. allá en su interior un presentimiento de que está destinado a tan alta y gloriosa misión? Ya es tiempo de hacer brillar la luz (...). Ya es tiempo de que Ud., que reúne a la instrucción, el don de la palabra, el crédito literario y la edad juvenil, ponga en acción estos poderosos resortes (...). A Ud. le toca, no lo dude: y de aquí nace mi empeño porque Ud. se ponga a la cabeza de este establecimiento. [36]

Cuando, hacia fines de septiembre de 1837, Marcos Sastre le dirigió la carta a la que pertenece el fragmento arriba transcripto para ofrecerle la presidencia del Salón **[48]** Literario y exhortarlo a que asumiera el papel de caudillo intelectual de los jóvenes, Echeverría era ya el poeta de la nueva generación. Se puede presumir que al impulsarlo a reconocerse en un papel tan elevado —"presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país... encabezar la marcha de la juventud", etc. —, Sastre no daba muestras únicamente de la voluntad de persuadir a su interlocutor. Es decir, se puede presumir que la imagen carismática de Echeverría que se desprende de la carta no era ajena, tampoco, a un ascendiente observable de este último entre quienes, por esos años, ingresaban en la vida pública e intelectual de Buenos Aires.

No se conoce cuáles eran para Sastre los principios que debían guiar a la juventud, aparte de los que se puedan extraer del descolorido y pacato romanticismo que expuso en su lectura inaugural del Salón Literario. [37] Tampoco se conoce cuál fue la respuesta de Echeverría al ofrecimiento de presidir el establecimiento, aunque se sabe que la hubo. [38] En cambio, el itinerario que siguió Echeverría nos ofrece indicios elocuentes de que la imagen que le devolvía la carta de Sastre no contrariaba aquella con la que él mismo había identificado su papel, también misional y profetice ¿La primera de las lecturas que preparó para el club intelectual cuya presidencia se le ofrecía no estaba destinada a cuestionar los títulos de legitimidad del saber letrado reinante —y a sus presuntos portadores—, en nombre de una nueva generación y de un saber que era también nuevo y más legítimo? ¿No fue por su iniciativa, y con la colaboración de Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, que se formó al año siguiente —1838— la sociedad secreta que tomaría el nombre de *Asociación de la Joven Generación Argentina* con el propósito de congregar, según recordará años después Echeverría, a los "que

---

[36] Carta de Marcos Sastre publicada en: Esteban Echeverría, *Dogma Socialista*, ed. cit.
[37] Marcos Sastre, "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina", *en El Salón Literario,* cit.
[38] Véase nota de Alberto Palcos en *Dogma Socialista*, cit., p. 306.

quisieran consagrarse a trabajar por la patria"?[39]

Si no se considera que estos hechos son suficientemente elocuentes, prestemos atención al fragmento de **[49]** otra carta, que parece un eco del que se transcribió al comienzo. Esta vez se trata de una misiva del propio Echeverría. Está fechada en Montevideo —4 de abril de 1844—, la ciudad a donde ha emigrado y que desde el año anterior soporta el asedio de las tropas aliadas de Oribe y Rosas. El destinatario es el general uruguayo Melchor Pacheco y Obes, quien amistosamente parece haberle reclamado una participación más activa, así sea a través de la acción periodística, en las tareas que imponía la guerra. Echeverría, tras explicar que su salud le impide tomar las armas y afirmar que desconfía de la acción de la pluma cuando ha llegado la hora del combate, considera oportuno recordar que cuando creyó necesaria su intervención no rehuyó a sus deberes:

> Y la verdad que bien pudiera vanagloriarme de no haber sacado el cuerpo a los compromisos, y de haber hecho más por la patria que los que me tildan, no aquí a mansalva, sino bajo el ojo vigilante de Rosas y sus seídes. ¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de iniciativa, tanto en literatura como en política desde el año treinta y uno en adelante? ¿Quién, cuando ellos se alistaban en la mazorca y daban su voto a los omnímodas de Rosas, en el año treinta y cinco protestó contra ellas enérgicamente? ¿Quién a mediados del treinta y ocho promovió y organizó una asociación de las jóvenes capacidades argentinas, y levantó primero en el Plata la bandera revolucionaria de la Democracia, explicando y desentrañando su espíritu? ¿Quién antes que yo, rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros? Pregunte, amigo, ¿a nombre de qué creencias multitud de jóvenes han buscado el martirio en los campos de batalla, o se ha ido a mendigar el pan del extranjero? ¿Habrá sido a nombre de la Federación o la Unidad: pa-**[50]** labras que nada significan, símbolos mudos que no hablan a la razón ni a las necesidades del país? ¿Habrá sido únicamente por odio a la tiranía? No; mil veces no; porque sería hacer injuria a su nombre o sus cenizas; pues no hay moralidad en los actos, sino cuando nos compele a obrar una creencia íntima y racional. [40]

Hemos citado largamente esta carta porque en ningún otro lugar Echeverría dejó ver con más claridad la imagen que reivindicaba para su labor —la del renovador literario e ideológico en el Plata— y la gravitación que atribuía a esa labor en la orientación intelectual y política de su generación. Fijado en la idea de que tal papel era su misión, con altibajos de un ánimo que

---

[39] Esteban Echeverría, "Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata", en: *Dogma Socialista,* cit., p. 75. (Aquí, como en todos los casos en que el texto de Echeverría lo requirió, hemos modernizado la ortografía.)

[40] Carta publicada en *Dogma Socialista*, cit., pp. 374 y ss.

a veces se volvía sombrío y desesperanzado, Echeverría proseguirá hasta el final de su vida retornando y amplificando en sus trabajos doctrinarios los temas y la perspectiva con que validaba sus títulos de pensador.

Una idea exagerada de sí mismo, se dirá, a la vista de sus textos socio-políticos. Si se lo compara con los escritos de Sarmiento o Alberdi —dos de los grandes nombres que se asocian inmediatamente al de Echeverría cuando se piensa en la "generación del 37", o en el romanticismo social rioplatense o en la historia de las ideas en la Argentina—, el discurso echeverriano no sólo aparece más débil intelectual y literariamente, sino también menos imaginativo en el ejercicio de interpretar la realidad nacional. Si se deja de lado esta evaluación comparativa para preguntar, variando el enfoque, por la paternidad ideológica de Echeverría en la orientación que asumió la obra de cualquiera de los nombres conspicuos de aquella generación (se trate de los ya citados, o de Gutiérrez, de V. F. López o de B. Mitre), la búsqueda tampoco llevaría lejos.

Sin embargo, por legítimos que sean estos criterios de referencia para situar la originalidad, la consistencia **[51]** o la prolongación que tuvo el discurso social y político de Echeverría, ellos no nos permitirían hacer justicia al modo en que ese discurso funcionó dentro de un cierto ámbito y de un cierto tiempo. Y ese funcionamiento resulta inseparable de la figura que él encarnó, no sólo a sus ojos, sino también a los ojos de quienes reconocieron en ella, la del poeta-pensador. La imagen profética del escritor, ya se vio antes, dotado simultáneamente de los dones de la poesía y de la especulación visionaria —es decir, doblemente dotado para guiar a la humanidad hacia su regeneración—, era una figura dominante del imaginario romántico. De esa reputación, tal como la podemos leer anunciada en la carta de Sastre, se invistió la palabra del autor de *La cautiva* en los círculos juveniles del exiguo medio letrado rioplatense. Y no se podría comprender el papel de los escritos doctrinarios de Echeverría —antes que nada, el del *Dogma Socialista*— sin tomar en cuenta ese espacio de creencia y de reconocimientos recíprocos entre el "hermano mayor de inteligencia" y quienes serían sus compañeros de empresa, espacio simbólico que aquellos escritos, por sí solos, no revelan.

Ciertamente, tampoco podrían ignorarse las propiedades que, intrínsecamente, le confirieron al *Dogma*, texto alrededor del cual girará el resto de los escritos socio-políticos de Echeverría, la condición de manifiesto de un pensamiento generacional. Uno de esos atributos fue el de codificar —así sea en la forma ampulosa y redundante que tienen muchas veces los escritos echeverrianos— temas que estaban en el aire intelectual de esos años. La crítica ha indicado cuánto debe ese texto (y, en general, el pensamiento de Echeverría) a la lectura de ciertos libros, de ciertos autores, de ciertas revistas.

Buena parte de esas deudas eran lugares comunes del lenguaje ideológico de su generación. Ya tendremos ocasión de mencionarlas más adelante. Sería injusto, no obstante, sostener —como sostuvo Paul Groussac en un **[52]** juicio que hizo fortuna— que si se quitara al *Dogma* todo lo que debe a los autores que glosa, "sólo quedarían las alusiones locales y los solecismos".[41] El texto nada debería, de acuerdo con esta opinión, a la reflexión sobre la experiencia histórica argentina. Sin embargo, el *Dogma* no sólo deja entrever los préstamos de que está hecho: deja entrever también, en algunas de sus partes y así sea intermitentemente, las líneas de una búsqueda para la cual las referencias locales no son indiferentes, ni insignificantes.

A propósito de esas líneas de búsqueda podríamos hablar nuevamente de lugares comunes generacionales, si por ello entendemos ahora que en los escritos de Echeverría, en torno de algunos temas y de algunas ideas, se deposita lo que toda la promoción intelectual del 37 percibía como nudos problemáticos del proceso histórico nacional. Los largos razonamientos acerca de la democracia, el sufragio universal o restringido, de la soberanía del pueblo o de la razón del pueblo, que se pueden encontrar en el *Dogma Socialista* o en la *Ojeada retrospectiva,* se organizan, por ejemplo, alrededor de una de esas cuestiones compartidas.

En fin, no quisiéramos concluir estas observaciones preliminares sobre el Echeverría doctrinario sin decir algo acerca de las fechas en que se publicaron sus principales textos socio-políticos. Tanto porque la crítica histórica estableció algunos datos que rectifican referencias dadas por el propio autor (sobre todo merced al trabajo erudito de Alberto Palcos), cuanto porque a través de esos índices cronológicos podemos señalar cómo siguió gravitando el pensamiento de Echeverría en torno al *credo* juvenil. La primera versión del *Dogma* apareció en Montevideo, bajo el título de *Código o Declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina,* en las páginas de un quincenario de ideas, *El Iniciador,* que la publicó entera en su último número, datado el 1º de enero de 1839 aunque sólo vio la luz a mediados del mes **[53]** siguiente. El texto había sido íntegramente redactado por Echeverría, excepto la última de las "Palabras simbólicas", escrita por Alberdi para no retardar la publicación del manifiesto. La declaración había sido aprobada en 1838 —no mucho tiempo antes de que Alberdi tramitara su publicación en Montevideo— por los juramentados de la Asociación de la Joven Generación Argentina (o Joven Argentina), logia secreta constituida ese mismo año bajo la inspiración de Echeverría en Buenos Aires. Poco después, el documento sería editado por partes en otro periódico montevideano, el

[41] Paul Groussac, *"Las Bases* de Alberdi y el desarrollo nacional", en *Estudios de historia argentina,* Buenos Aires, Jesús Menéndez Librero-editor, 1918, nota de p. 269.

diario *El Nacional,* vehículo del romanticismo social y literario como el anterior e igualmente codirigido por uruguayos y argentinos.

En la *Ojeada* Echeverría nos relatará cómo "la fuerza de las cosas" cambió el proyecto original de la Joven Argentina. El hecho es que hacía mediados de la década del cuarenta ésta ya no existía: sus miembros se habían dispersado en el exilio, cuando no habían muerto en los levantamientos contra Rosas. Fue para entonces, lejos de sus más estrechos camaradas intelectuales, Alberdi y Gutiérrez, cuando Echeverría concibió la idea de reactivar la asociación desaparecida, lo que era un modo también de reactivar sus títulos de pensador. Por su correspondencia se sabe que desde 1844, al menos, tiene el propósito de volver sobre el *Código* (o *Credo, Creencia, Catecismo,* según los diferentes nombres que conocería en su propagación) de la Joven Argentina:

> Voy a ocuparme pronto, le escribe a Gutiérrez, de una *Mirada retrospectiva* en el Plata desde el año 30 en adelante. Precisamos inventariar lo hecho para saber dónde estamos y quiénes han sido los operarios. No creo que haya otros nombres que los de nuestra *gente.* Veremos qué dice la *otra.* Se quedará con la boca abierta. Pondré en seguida de ese trabajo el *Código,* (revisto, corregido y aumentado) porque es el resumen de nuestra síntesis socialista.[42] **[54]**

La nueva versión, que contenía algunas enmiendas, apareció en 1846, en la capital uruguaya, en un volumen que llevaba el título de *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo,* precedida del escrito que desde entonces complementaría la exposición del *credo, la Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37.* Al rebautizar el manifiesto juvenil, Echeverría buscó asimismo un nuevo nombre para el agrupamiento —ahora Asociación de Mayo—, con la intención de reconstruirlo, mediante viejos y nuevos adherentes, para dotar de instrumento político, un partido, a las ideas del *Dogma.* Esto es lo que les dice por carta a Alberdi y Gutiérrez, radicados en Chile, a quienes busca enrolar en el proyecto. [43] En 1847 no desaprovecha la ocasión que le ofrece el eco solitario obtenido por el *Dogma* en la otra orilla, en Buenos Aires: un comentario mordaz escrito por Pedro de

---

[42] Carta publicada en *Archivo del doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario,* t. I, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979, pp. 290 y ss.

[43] "Hemos reconstruido la Asociación con el nombre que Uds. habrán visto. Hagan Uds. otro tanto por allá; laboreen, desparramen el libro (...). Escriban Uds. sobre el libro *(el Dogma,* C. A.); procuren que lo juzgue la prensa chilena... y manden lo que se diga para refregárselo a esta gente por los hocicos (alusión a los círculos unitarios, C.A.): esto importa mucho, mucho: ya saben que la causa que yo defiendo es común, es la causa de la **[80]** Patria. Alisten gente por allá: entra en nuestro plan abrir el seno de la asociación a todo patriota argentino, sea cual fuera su clase y condición: el que no sirve con su cabeza sirve con su brazo. Es preciso formar un partido nuevo, un partido único y nacional que lleve por bandera la bandera democrática de Mayo, que nosotros hemos levantado". Carta de Echeverría publicada por Gutiérrez en el tomo V de *OC.* Hemos tomado el fragmento transcripto de la versión íntegra de la carta publicada en *Dogma Socialista,* cit., pp. 435 y ss.

Angelis, el docto italiano que prestaba sus servicios a Rosas. Echeverría replicó a través de dos largas cartas —la segunda de las cuales retoma y desarrolla temas del *Dogma*—, a las que reunió en un folleto impreso para darles circulación.

Al margen de los propósitos y los anuncios registrados en la correspondencia de Echeverría, no hay otros datos que confirmen la existencia efectiva de la Asociación de Mayo, y José Ingenieros interpreta que todo no pasó de esas declaraciones de intención.[44] Como quiera que sea, lo que ahora nos importa subrayar es que los textos de carácter socio-político que Echeverría compuso para volver a animar un movimiento que creía interrumpido pero no agotado, terminaron por ser los últimos documentos ideológicos de la empresa generacional de la década anterior. Antes que iniciar un nuevo ciclo para la vigencia del *Dogma* —así fuera, como en 1838, dentro de una fracción de la élite letrada—, esos escritos se añadieron, como complemento y expansión final, al ciclo de la Joven Argentina.

[55]

LA EMPRESA GENERACIONAL

Al intentar una primera aproximación a los escritos socio-políticos de Echeverría ¿cómo soslayar la interpretación que él mismo nos ofrece de la oportunidad y el sentido de su obra doctrinaria? A lo largo de la *Ojeada retrospectiva* esbozará una y otra vez el cuadro dentro del cual se sentirá llamado a ejercer su vocación de pensador: la Argentina de 1837, una sociedad desgarrada entre dos facciones irreconciliables —federales y unitarios— y, "sin mezclarse con esas guerras fratricidas, ni participar de esos odios, en el seno de esa sociedad una *generación nueva*, que por su edad, su posición debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública".[45] Incomprendida por las dos facciones en pugna, la juventud no podía inspirarse ni en la minoría derrotada —los unitarios doctos y liberales dedicados a conspirar en el destierro— ni en la mayoría federal, satisfecha con el control del poder.

¿Figuran en ese cuadro todos los elementos que contaban en el horizonte de quienes, hacia esos años, aspiraban a "ocuparse de la cosa pública"? Hay al menos un elemento que agregar, una percepción del *factum* rosista que la *generación nueva* tuvo como dato de sus expectativas políticas durante cierto

[44] José Ingenieros, *Evolución de las ideas argentinas. Libro II. La Restauración*, Buenos Aires, L. J. Romeo y Cía., 1920, p. 682.

[45] Esteban Echeverría, *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37,* en *Dogma Socialista*, cit., p. 76.

tiempo. Rosas había vuelto al gobierno de la provincia de Buenos Aires en 1835, reclamado por la Sala de Representantes y la mayoría del partido federal, como alternativa de orden a la amenaza de destrucción y anarquía que se creían anunciadas por el asesinato de Facundo Quiroga. Las facultades absolutas que entonces se le concedieron —y a las que un plebiscito solicitado por el propio Rosas revistió de legitimidad popular—, no sólo le darían el dominio de la provincia sino, finalmente, el de todo el país. Ese retorno triunfal, como escribe Tulio Halperin Donghi, se **[56]** apareció a todos "como un hecho irreversible y destinado a gravitar durante décadas sobre la vida de la entera nación".[46]

De la esperanza, alimentada por la *generación nueva*, de pactar con ese hecho percibido como duradero, nos hablará Echeverría cuando reproche a Rosas no haber estado a la altura de la ocasión que le ofreció el destino: "Hombre afortunado como ninguno, todo se le brindaba para acometer con éxito esa empresa (la de trabajar en favor de la organización nacional, C.A.). Su popularidad era indisputable; la juventud, la clase pudiente y hasta sus enemigos más acérrimos lo deseaban, lo esperaban, cuando empuñó la suma del poder; y se habrían reconciliado con él y ayudádole, viendo en su mano una bandera de fraternidad, de igualdad y de libertad".[47] Pero así Rosas no diera muestras de prestarse al papel de agente del progreso (llamando a su lado, por ejemplo, a los nuevos aspirantes), la convicción de que deberían convivir con él mientras hacían su camino guió los pasos de los que se agruparon en la Joven Argentina, convocados por Echeverría. En efecto, la logia se fundó presidida por la idea de que la "regeneración" de la sociedad nacional llegaría al cabo de una larga labor de prédica y reclutamiento. Los medios para ganar la opinión serían la prensa y la tribuna, según escribió Echeverría a sus compañeros en la carta donde expuso el programa de la recién creada Asociación.[48]

La elección de este camino duró muy poco, ciertamente: apenas hasta que la evolución del conflicto franco-argentino, conectado con sublevaciones interiores, abrió en los últimos meses de 1838 la posibilidad de un "cambio de opción práctica", como la llamó Julio Irazusta.[49] Al menos para aquellos integrantes de la logia juvenil con mayor vocación política (no era éste el caso de Echeverría, aunque él también fue arrastrado por lo que denominaría la "fuerza de las cosas").

---

[46] Tulio Halperin Donghi, prólogo a *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. XIV.

[47] Esteban Echeverría, *Ojeada*... en: *Dogma Socialista*, cit., p. 99.

[48] Carta publicada por Gutiérrez en el tomo IV de las *OC*. Reproducida en *Dogma Socialista*, cit., p. 80.

[49] Julio Irazusta, "Alberdi en 1838. Un trascendental cambio de opción práctica", en: *Ensayos históricos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

Pero volvamos nuevamente la mirada sobre la repre- **[57]** sentación que nos trasmite el comienzo de la *Ojeada:* aquí la brecha que separa a los jóvenes de los mayores y sus discordias es neta, lo que proporciona un fondo más apto para destacar tanto la ocasión, cuanto la necesidad de la innovación doctrinaria que debía ofrecer a la "generación nueva" la justificación y el sentido de su misión. ¿Por qué el énfasis en la división generacional? Después de todo, no se desprende de la naturaleza de las cosas que un grupo generacional haga de esta condición un signo de distinción política. Sin embargo, he aquí un *leit motiv* que se encuentra no sólo en el discurso echeverriano, sino también en Alberdi o en Gutiérrez. Puede decirse que el tema de la disidencia generacional y la representación mesiánica de la juventud era uno de esos lugares comunes intelectuales que Echeverría compartía con quienes se sumarían a la empresa de la Joven Argentina.

¿La autodefinición generacional era, como sostiene Halperin Donghi, parte de una estrategia de impugnación al grupo que se aspiraba a reemplazar —el personal político ilustrado, alistado en el campo unitario—, una estrategia que hacía visibles las diferencias, pero no lo que los jóvenes tenían en común con sus predecesores? Por ejemplo, que ni en cuanto al origen social o regional de sus integrantes, ni en cuanto al papel dirigente que se reservaba a la élite letrada, la "generación nueva" se distinguía de la anterior.

Parece difícil no admitir lo que esta hipótesis ilumina: que la afirmación polémica de la identidad generacional no era ajena a la disputa por los títulos para ejercer la autoridad intelectual en la sociedad argentina. En la *Ojeada* se puede leer cuan viva seguía esa disputa para Echeverría aun en 1846. Pero hay otra razón para el juvenilismo de la "generación del 37", una razón que nos remite, otra vez, a las figuras y las categorías de la cultura romántica. El historiador Friedrich Heer, advirtiendo que el término romanticismo hace referencia a **[58]** corrientes intelectuales y políticas muy dispares, se lamenta de que no haya otro que ése para caracterizar a los movimientos juveniles que se extienden por toda Europa, "como un incendio", entre 1789 y 1848.[50] Por problemático que sea el término, no es menos cierto que sólo "desde el Romanticismo se acostumbra a considerar a los 'jóvenes' como los representantes naturales del progreso, y sólo desde la victoria del romanticismo sobre el clasicismo se habla de la injusticia fundamental de la actitud de la generación vieja ante la juventud".[51] Después de 1830, ese juvenilismo variadamente entretejido con programas literarios o políticos —y muy a menudo político-literarios— se hizo ostensible incluso en el nombre que se dieron algunos movimientos: Joven Francia o, para citar a dos que le

---

[50] Friedrich Herr, *Europa, madre de las revoluciones,* Madrid, Alianza, 1980, vol. 1, p. 253.
[51] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* Barcelona, Labor/Punto Omega, vol. II, p. 375.

proporcionaron un modelo de referencia a los románticos rioplatenses: Joven Italia y Joven Europa.

Los jóvenes ilustrados de Buenos Aires —al menos aquellos que reconocieron en Echeverría a su intérprete— no escaparon a la sugestión de las ideas-imágenes que hacían de la juventud una fuerza histórica progresista. Si la adhesión que le prestaron al romanticismo traía consigo la querella generacional —no importa que el campo se hallara bastante libre por el destierro de los principales destinatarios de la polémica—, la pretensión al lugar de la autoridad intelectual se afirmaría también de acuerdo con los valores del juvenilismo.

La exigencia de revisión de la cultura intelectual reinante (la de los letrados de la generación precedente) y del papel que ella tuvo en la obra política e institucional posterior a la Independencia, aparece ya en la primera de las lecturas de Echeverría en el Salón Literario. Allí interpela a los *"otros"* en nombre de jóvenes que, "cansados de oírse llamar niños, por la ignorancia titulada o la vejez impotente, ambicionan ser hombres y mostrarse dignos descendientes de los bravos que supieron dejarles una patria".[52] Ahora bien, en el inventario crítico del sa- **[59]** ber de los ilustrados, en el cuestionamiento historicista del espíritu legislativo abstracto, en el reclamo de una doctrina verdaderamente argentina, no habla sólo el vocero de jóvenes insumisos, sino el vocero de un nuevo saber, un nuevo credo, una nueva doctrina.

"El promovió la asociación de la juventud más ilustrada de Buenos Aires; difundió en ella la nueva doctrina, la exaltó y la dispuso en forma sistemada", escribió Alberdi en ocasión de la muerte de Echeverría.[53] Antes de ir a la elaboración doctrinaria con que el poeta contribuyó a la movilización ideológica y política de su generación, digamos algo muy breve sobre el acontecimiento que terminó de marcar la suerte del grupo: la ruptura de la convivencia con el rosismo. Ya hicimos referencia al pasar a lo poco que duró el proyecto original con que Echeverría había convocado a la asociación en la *Joven Argentina*, el de una lenta preparación de la reforma —o "regeneración"— de la sociedad argentina, que sobrevendría como fruto maduro de la siembra doctrinaria y la organización en torno a los principios del credo. Cuando la agudización del conflicto del gobierno de Buenos Aires con el de Francia —cuya flota había bloqueado el puerto argentino— parecía conducir a Rosas a un atolladero, los jóvenes más inclinados a la acción creyeron que había llegado la hora de acortar caminos y se lanzaron a la

---

[52] Esteban Echeverría, "Primera lectura" (pronunciada en el Salón Literario), en: *El Salón Literario,* cit., p. 155.

[53] "Nota necrológica con motivo de la muerte del autor de *La cautiva",* reproducida en Esteban Echeverría, *OC,* t. V, p. LXXXVII.

agitación y a la actividad conspirativa para el derrocamiento armado de la dictadura, promoviendo una coalición antirrosista apoyada en la intervención francesa.

¿Se habían convencido antes de que Rosas era incorregible y de que era vano aguardar que a través de él, así fuera gradualmente y mediante transacciones, se llegara a un orden liberal? ¿La actitud del régimen no dejaba margen —o éste era peligroso— entre la oposición abierta y la adhesión igualmente expresa, al menos para quienes se querían publicistas? Como sea, todo concurría para separar a los que se creían los herederos de derecho de la Independencia (¿no habían sido sus pa- **[60]** dres, más allá de errores y divisiones, los que la habían conquistado?), de aquel que era su heredero de hecho. La ruptura hubiera podido sobrevenir en otro momento, hubiera podido tomar otra forma y no era inevitable que la intervención francesa fuera su ocasión, pero el hecho es que poco había en común entre los jóvenes "reformistas y regeneradores"[54] y Rosas, quien no era sólo un estanciero poderoso y un caudillo popular, sino también un político empírico y radicalmente conservador. Sin veleidades doctrinarias y receloso del espíritu del siglo —liberalismo y modernización—, ¿qué papel podía reservar este inteligente jefe rural a los letrados, como no fuera el de legitimar y propagandizar un orden que se había construido y se mantenía sin ellos? El historicismo romántico pudo ofrecer, por un momento, temas y argumentos para enviar señales al dueño del poder, pero no podía anular el hiato entre las aspiraciones de los jóvenes ilustrados y el régimen rosista.

LA SÍNTESIS DE LOS ELEMENTOS

La amalgama o síntesis de elementos diferentes (y aun opuestos) se manifiesta, inmediatamente, como el procedimiento generador de las fórmulas doctrinarias que Echeverría enuncia como credo de la nueva generación y para una sociedad que se ha extraviado respecto de sus comienzos. Si la primera de las "Palabras simbólicas" que componen el *Dogma Socialista* propugna la conciliación entre interés social e interés individual —o entre asociación e individuo—, la última proclama la integración de centralismo y localismo (las dos tendencias que desde muy temprano habían polarizado a la sociedad posrevolucionaria) en la futura organización institucional del país. A la misma operación combinatoria pertenece la fusión de tradición y progreso (en la fórmula de la "tradición de Mayo" o "tradición progresiva") y aun la **[61]**

---

[54] Según Vicente F. López, así tildó a los animadores del Salón Literario Vicente Maza, Presidente de la Cámara de Justicia bonaerense y miembro del círculo de los allegados a Rosas, en: "Autobiografía", *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1929, p. 54.

doctrina entera aparece engendrada por ese principio generador.

En efecto, la doctrina es identificada como el resultado de otra de las síntesis que ella misma propicia: la que conjuga el saber europeo con el conocimiento, por el estudio, de los rasgos específicos de la realidad nacional, las necesidades de la sociedad argentina, sus costumbres, sus tradiciones. Leamos en el *Dogma* unas metáforas que Echeverría emplea repetidamente para sugerir el encuentro buscado de esos dos términos: "Pediremos luces a la inteligencia europea, pero con ciertas condiciones... tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad".[55] En la segunda carta a De Angelis, es ya el propio *Dogma* el que emerge como fruto de la conjunción: "Viendo la anarquía moral, la divagación de los espíritus en cuanto a doctrinas políticas, la falta de unidad de creencias, o más bien, la carencia absoluta de ellas, echamos mano de los principios generales que tienen sanción en los pueblos libres, de las tradiciones de la revolución y de la enseñanza que ella misma nos ha legado; y procuramos formular un *Dogma Socialista*, que, radicándose en nuestra historia y en la ciencia, nos iluminase en la nueva carrera que emprendíamos".[56]

Así sea al pasar, registremos el juego metafórico contenido en la primera de estas dos citas, que contiene el núcleo del programa de americanización o nacionalización intelectual de Echeverría. No es necesario extenderse sobre el encadenamiento de ideas e imágenes que conectan *las luces*, *la inteligencia europea* y *el progreso de las naciones.* Digamos, simplemente, que allí se expresa una convicción general, una certeza del sentido común de las élites modernizantes del siglo XIX en América latina, sean ellas románticas o no. Cuando Echeverría y, en general, los jóvenes del 37 cuestionan a sus predecesores inspirándose en la crítica historicis-**[62]** ta del constitucionalismo abstracto o del cosmopolitismo del espíritu iluminista, no pretenden renunciar a esa convicción general. El error de los hombres cultivados de la generación anterior había sido ignorar el otro elemento cuyo estudio era parte de la síntesis: "las entrañas de nuestra sociedad". Es frecuente que Echeverría evoque la realidad argentina mediante imágenes asociadas a lo corporal. "Nuestro mundo de observación y aplicación está aquí —escribe en la *Ojeada*—, lo palpamos, lo sentimos palpitar, podemos observarlo, estudiar su organismo y sus condiciones de vida." [57] La equiparación del mundo social con el cuerpo —y con un cuerpo a estudiar— era parte de la imaginería que acompañaba el proyecto de fundar un saber científico sobre la sociedad, proyecto que tenía en la Europa de las primeras décadas del siglo XIX

[55] *Dogma Socialista*, cit., p. 217.
[56] "Carta segunda" (a don Pedro de Angelis), reproducida en *Dogma Socialista*, cit., pp. 393 y ss.
[57] *Ojeada...*, cit., p. 123.

distintas versiones. Si se atiende a la conexión entre la imagen del cuerpo, por un lado, y la de las luces de la inteligencia, por otro, no es difícil reconocer en las palabras de Echeverría una variante del esquema simbólico tradicional que opone espíritu y cuerpo. Se puede apreciar, entonces, cómo se imprimen las dos instancias de referencia —el saber europeo y la realidad americana o nacional— sobre los dos términos del esquema tradicional.

Pero no se trata del cuerpo genéricamente, sino de las *entrañas*, de aquello que está en la cavidad, no en la superficie, de lo que no se ofrece a la percepción sin el trabajo de la observación clínica —palpar, auscultar, escrutar, estudiar. En última instancia, de lo que hay que *desentrañar*. ¿Cómo pasar por alto que en la síntesis propuesta lo que aparezca de acceso más laborioso sea lo más próximo —lo que está aquí, las costumbres y las tradiciones propias—, mientras la relación con los frutos de la inteligencia europea parezca fluir sin obstáculos? Tulio Halperin Donghi ya tuvo ocasión de señalar que la realidad de cuya ignorancia Echeverría acusaba a los unitarios era evocada en los escritos de éste como **[63]** algo hostil y, sobre todo, ajeno. [58] ¿Y ese algo a la vez tan inmediato y tan mediato, frente al cual no basta la posesión de las doctrinas europeas —como lo probaron los unitarios—, porque no se entrega sin trabajo al dominio del saber discursivo, qué es sino lo que el triunfo de Rosas pone delante de los ojos, aunque sus resortes permanezcan ocultos, en las *entrañas?*

Si la referencia al ámbito de las tradiciones y de las costumbres abría —a través del romanticismo y a veces sólo en la forma del postulado y la exhortación— el discurso de la élite letrada a una nueva interrogación de la experiencia comenzada con la Revolución de Mayo, la referencia al progreso de las naciones señalaba que no se aspiraba a nuevas interpretaciones de la realidad sino para transformarla. El llamado, frecuente no sólo en Echeverría, a americanizar o nacionalizar la vida intelectual, no anulaba el presupuesto de que se quería una nación; sí, pero una nación que fuera progresista. Y ya hemos visto cómo se conectaban en el sentido común de los intelectuales modernizantes el progreso de las naciones con las luces de la inteligencia europea.

Pero, ¿cuáles son los *principios generales, la ciencia* que el *Dogma* toma de ese saber? El texto de Echeverría es, también en este orden, el espacio de la fusión y la amalgama. Los elementos conjugados son ahora un repertorio de préstamos que la crítica y la investigación han identificado hace muchos años. Como en un documento de época, las voces que hablan en los principios generales del pensamiento echeverriano son las de doctrinarios que ocuparon

---

[58] Tulio Halperin Donghi, *El pensamiento de Echeverría,* Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 145

la escena ideológica francesa entre los últimos años de la Restauración y la revolución de 1848. Hasta la novena de las palabras simbólicas —"continuación de las tradiciones progresivas de la revolución de Mayo"—, el *Dogma* es, en efecto, poco más que la paráfrasis o la traducción literal de ideas y enunciados doctrinarios que remiten alternativamente, a los nombres de Lammenais, Saint-Simón, Pierre Leroux —el disidente **[64]** más notorio de la escuela sansimoniana— y Giuseppe Mazzini, figura emblemática del tipo de movimiento político juvenilista, nacionalista y republicano que se extendió por Europa después de 1830.[59] Aunque esos nombres no agotan las deudas contraídas por el pensamiento socio-político de Echeverría —sobre todo si se considera el conjunto de sus textos, incluidos los que no obedecen al género del escrito doctrinario—, ellos ilustran suficientemente de la diversidad de orientaciones ideológicas que buscaba conjugar en el credo de la nueva generación: el catolicismo progresista y reformador, el sansimonismo (sobre todo en la versión democratizante que había desarrollado Leroux), el liberalismo republicano.

Las corrientes ideológicas mencionadas, los nombres a los que iban asociadas, los libros y las revistas por donde circulaban —la *Revue des Deux Mondes* y, particularmente, la *Revue Encyclopedique*— eran ya conocidos en el ámbito de la cultura letrada rioplatense y formaban parte del *milieu* intelectual de los jóvenes universitarios desde la década del treinta.[60] Echeverría, pues, no introducía la novedad de esa "literatura de doctrina"[61] al entresacar de ella los elementos o principios de un nuevo sistema. La novedad, si es ésta la palabra apropiada, radicaba en la composición misma del sistema (o dogma, o creencia) que, como se esperaba de una estructura de ese tipo, permitía —o contenía, como era el caso— una nueva interpretación del curso abierto por la revolución de Mayo y anunciaba la síntesis del porvenir.

Que los principios entresacados y dispuestos contiguamente, por decirlo así, en el *Dogma* (y, en general, en los escritos socio-políticos del autor), pertenezcan a orientaciones rivales del pensamiento social y político europeo no es *sólo* una prueba del procedimiento sincrético de Echeverría. O de su eclecticismo o, dado que fue la declaración de principios de un movimiento generacional, del eclecticismo de los románticos argentinos. Indudable- **[65]**

---

[59] Sobre los focos de inspiración doctrinario del *Dogma*, véase, **[81]**sobre todo, Raúl A. Orgaz, *Echeverría y el saint-simonismo,* en *Obras completas,* Córdoba, Assandri, 1950, vol. II; Alberto Palcos, "Prólogo" al *Dogma Socialista,* cit., e *Historia de Echeverría,* Buenos Aires, Emecé, 1960; Abel Cháneton, *Retorno de Echeverría,* Buenos Aires, Ayacucho, 1944.

[60] Véase el estudio preliminar de Félix Weinberg a *El Salón Literario,* cit., p. 16.

[61] Tomamos esa fórmula de Paul Bénichou, quien llama así al conjunto de orientaciones ideológicas que acompañaron a la "literatura de creación" bajo el romanticismo francés. Véase Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas,* México, FCE, 1984, p. 8.

mente, el *Dogma* es también un índice claro de todo eso. Pero sería errónea "una visión exclusivamente conflictiva de las doctrinas de esta época", como observa Paul Bénichou en *El tiempo de los profetas*, una notable perspectiva de conjunto de las diferentes familias ideológicas combatientes en el campo intelectual francés entre 1800 y 1850. Al poner en relación los discursos rivales —el liberalismo, el neocatolicismo y el sansimonismo, es decir, las orientaciones doctrinarias en que Echeverría encontraba los faros de la inteligencia europea—, Bénichou muestra que ellos no sólo disputaban entre sí, sino que compartían una suerte de fondo común de certezas y valores. Por ejemplo, los que encontramos asumidos igualmente en el *Dogma:* el progreso como ley objetiva y meta deseable, la historia como epopeya de la humanidad, la santidad del ideal, la necesidad de un credo o una fe unificadores.

En este contexto intelectual —que proporcionaba la norma para los románticos rioplatenses— tampoco era extraña la tendencia a acoger, en la forma de nuevas configuraciones doctrinarias, principios o fórmulas pertenecientes hasta entonces a constelaciones ideológicas diferentes. Una ilustración de esa tendencia la encontramos en el esquema de la "tradición progresiva" que Echeverría incorporó al *Dogma*, tras tomarlo de Leroux, quien, a su vez, lo había anexado a su sistema de base sansimoniana extrayendo la fórmula del pensamiento neocatólico. Mazzini, a quien Echeverría glosa también con frecuencia, proporciona otro ejemplo de este tipo de *compositum* ideológico al integrar, en su credo patriótico, el liberalismo republicano con los principios de *asociación y humanidad*, tomados del credo de Leroux. El sincretismo echeverriano, en suma, no era ajeno tampoco a procedimientos de asimilación ya inscritos en la literatura de doctrina de donde espigaba los *principios generales.*

El nombre que Echeverría eligió para rebautizar el credo de la Joven Argentina, al reeditarlo corregido y en forma de libro, pertenece también a ese contexto en que **[66]** las amalgamas no eran infrecuentes y donde términos recién acuñados iniciaban su carrera en el lenguaje ideológico y político, prestándose a cierta polivalencia en sus comienzos. La aceptación echeverriana de *dogma* corresponde al vocabulario de los sansimonianos, para quienes era sinónimo "de axioma sociológico o político, de ciencia general, de principio incontestado y supremo".[62] Pero el atributo *socialista*, indudablemente, es el que mejor testimonia el carácter algo flotante que aún poseían vocablos cuya incorporación al debate y la elaboración doctrinarios no era lejana. Lanzado a la circulación a comienzos de la década del treinta (gozaba ya de algunos años de ciudadanía incluso en el *milieu* intelectual

[62] Raúl A. Orgaz, *Echeverría y el saint-simonismo*, cit., p. 142.

rioplatense cuando Echeverría lo adoptó), sólo en la década siguiente fue fijándose alrededor de los significados con que lo conocemos actualmente.[63]

¿Qué significaba "socialista" en el discurso echeverriano? En principio aparece permutable por "social": "Peleáis, en suma, por un *Dogma Social"*, escribe en la *Ojeada*, como conclusión de un recorrido mayéutico destinado a demostrar a quienes interpela —los compatriotas exiliados— que luchan por principios que no son sino los que habían animado el credo de la *Joven Argentina.*[64] Ahora bien, de acuerdo a la carta en que replica a De Angelis, *socialista* o *social* es toda doctrina *(o criterio)* que funda la acción política en las leyes del mundo social, ante todo en la principal de esas leyes, la *ley del progreso.* Pero el progreso cuyo conocimiento debe orientar la acción no es únicamente el que tiene vigencia general, abstracta, para toda sociedad humana, sino el que rige de manera particular cada sociedad nacional. En nuestra época, escribe, "no tiene el valor y la autoridad de la Doctrina Social, la que no se radica a un tiempo en la ciencia y en la historia del país donde se propaga".[65] De ahí que el *Dogma Socialista* aspire a la doble condición de científico y argentino y la reunión de esas dos propiedades sea lo que le permite escapar ya a la política sin principios (el **[67]** mero faccionalismo), ya a los extravíos de las doctrinas sin arraigo en la tradición local —es decir, en el lenguaje de Echeverría, sin "reglas locales de criterio socialista".

Los principios liberal-democráticos y la meta igualitaria, que son los valores políticos a realizar, se colocan así bajo la guía del *criterio socialista*, norma que conecta el pensamiento de Echeverría con el ideal decimonónico de un saber positivo de los fundamentos de la sociedad y de las leyes de su existencia y de su porvenir.

LAS DOS TRADICIONES: REACCIÓN Y PROGRESO

> *Dos ideas aparecen siempre en el teatro de las revoluciones: la idea estacionaria que adhiere al statu quo y se atiene a las tradiciones del pasado y la idea reformadora y progresiva; el régimen antiguo y el espíritu moderno. Cada una de estas dos ideas tiene sus representantes y sectarios, y de la antipatía y lucha de ellos nacen las guerras y los desastres de una revolución.*
>
> *El triunfo de la revolución es para nosotros el de la idea nueva y progresiva; es el triunfo de la causa santa de la libertad de los hombres y de los pueblos. Pero ese triunfo no ha sido completo, porque las dos ideas se hostilizan mutuamente todavía, y porque el espíritu nuevo no ha aniquilado*

---

[63] Véase Armelle Le Bras-Chopard, "Les Premiers Socialistes", en *Nouvelle Histoire des Idées Politiques*, obra colectiva bajo la dirección de Pascal Ory, París, Hachette, 1987.
[64] *Ojeada...*, cit., p. 129.
[65] "Carta segunda" (a don Pedro de Angelis), cit., p. 422.

completamente el espíritu de las tinieblas.

Echeverría proyectó este esquema interpretativo —que encabeza el comentario a la décima palabra simbólica del *Dogma*—,[66] sobre la Revolución de Mayo y el proceso abierto por ella. Se trata del esquema de la visión progresista o liberal-progresista de la historia que cristalizó alrededor de la Revolución francesa (el acontecimiento paradigmático de esa visión) y dominó el pensamiento político y la interpretación histó- **[68]** rica de los intelectuales argentinos en el siglo XIX. [67] Aunque predominantemente político, el antagonismo que contiene el esquema —el antiguo régimen y el espíritu moderno— podía cargarse también, y así sucedió, de connotaciones sociales.

De acuerdo con esta representación de la experiencia histórica argentina, ya no hay que vérselas —como en los argumentos echeverrianos que pusimos de relieve hasta aquí— con tradiciones, en plural e indeterminadas, sino con dos y definidas, la tradición retrógrada y la tradición progresista. La primera de ellas es identificada según un modelo ampliamente compartido por los románticos argentinos y que, también, tendrá larga perduración: la *idea estacionaria* es España, que después de la independencia sigue obrando en los hábitos y en los espíritus como tradición. España y la herencia española representan la negación del espíritu moderno, es decir, la *rutina* contra la *innovación; el respeto ciego a la tradición* contra la autonomía y la autoridad de la razón; una sociedad jerárquica contra una sociedad de ciudadanos. En fin, si la revolución ha de triunfar completamente, el espíritu americano debe liberarse de las cadenas que aún lo atan a ese legado. Para definir la empresa, Echeverría adapta de manera un tanto singular la distinción entre emancipación puramente política y emancipación social: la emancipación política ya había sido obtenida por medio de la revolución y de la guerra independentista, pero quedaba todavía pendiente la emancipación social, que no es sino la autonomización de la vida intelectual americana de los patrones de la cultura española.

La otra tradición, la *tradición progresista*, se manifiesta antes que nada en la obra de los revolucionarios de Mayo. Ellos lograron la independencia nacional y "en sus decretos y leyes, improvisados en medio de los azares de la

[66] *Dogma Socialista*, cit., p. 187.

[67] José Luis Romero resume así los rasgos de esta orientación historiográfica (que, según él, predominó no sólo en el ámbito intelectual rioplatense, sino en toda América latina después de la Independencia): "Se podría decir que las historias nacionales fueron concebidas como 'historias de la libertad', entendiendo estas últimas con los caracteres que podía tener en Guizot o en Michelet. Incluso la lucha por la juridicidad era una lucha por la libertad, en un ámbito social en que el viejo autoritarismo colonial había sido heredado por *caudillos y* dictadores surgidos de las guerras civiles, que en casi todos los países siguieron a la Independencia" (J. L. Romero, "Liberalismo", en *Storia dell'America Latina*, Florencia, La Nuova Italia, 1979, p. 204).

lucha y del estrépito de las armas, se hallan consignados los principios eternos que entran en el código de todas las naciones libres".[68] Esa constelación originaria, **[69]** que comunica la revolución de Mayo con el resto de las naciones libres, abrió para la sociedad argentina el camino del progreso o, mejor, esa constelación originaria ha sido la manifestación local de la ley del progreso y el punto de partida de la tradición del "espíritu moderno". Cultivar ese legado es desplegar lo que hasta entonces ha existido de manera inorgánica, embrionaria, improvisada. ¿Pero qué es lo que está inscrito en decretos y leyes proclamados entre las peripecias de la guerra? La democracia. Continuar la tradición progresiva, pues, significa, resolver las condiciones en que ese mandato —el de la soberanía del pueblo— puede ser cumplido.

A los ojos de Echeverría, tanto unitarios como federales —exponentes de las dos tendencias en que se dividió la revolución prácticamente al nacer— habían terminado por oscurecer esa tradición en que Mayo, el progreso y la democracia se implican. Reanimarla, extrayendo de ella no sólo el fundamento, sino también las metas del orden político a instituir, es el programa fijado en el *Dogma.* Pero estos fines que se ha dado la joven generación no provendrían de alguna doctrina más o menos arbitrariamente escogida de entre las tantas que ofrece Europa: ellos se desprenden del examen objetivo de los hechos del pasado, de su encadenamiento y de su lógica. La tradición así establecida —conforme al proceder de la ciencia, entiende Echeverría—, traza una línea de sucesión legítima que va de la Independencia al presente en que se la enuncia. Respecto de esa línea sucesoria, la posición de los unitarios resultaba anacrónica (seguían absortos en el pasado, no imaginando más que el retorno a la Argentina prerrosista), mientras la posición de la facción triunfante o, en realidad, la de su jefe, era la del titular del poder temporal, pero no la del heredero legítimo de la constelación originaria. Al definir la tradición verdadera —la que correspondía al orden del saber, cuanto al orden de los hechos—, Echeverría fundaba también los derechos de los jóvenes herederos.

[70]

DE LA DEMOCRACIA POSIBLE A LA DEMOCRACIA VERDADERA

¿Cómo edificar un orden que sea legítimo a la luz del espíritu del siglo —liberalismo y modernización—, una vez que la Independencia y las guerras civiles han convulsionado el cuadro de la sociedad criolla y el pueblo, convertido en actor político, no va tras las élites modernizantes? Esta parece

---

[68] Dogma *Socialista,* cit., p. 183.

ser la pregunta que regula los argumentos y las consideraciones de Echeverría acerca de la democracia. En rigor, también los razonamientos en torno a la religión responden, antes que nada, a la preocupación por definir instituciones capaces de proporcionar lazos y estructuras de sociabilidad sobre las cuales asentar formas de gobierno civil. De cualquier modo, será en torno a las condiciones de la democracia en la Argentina, tras la experiencia de las guerras civiles y del orden rosista, como se podrá leer en los escritos socio-políticos de Echeverría una problematización que refleja —mejor que en relación con ningún otro tema— el trabajo de la reflexión y no sólo el de glosar, adaptar y amalgamar. Veámoslo.

En los textos echeverrianos la democracia aparece bajo diferentes perfiles. Por un lado, es una suerte de término conector: la democracia remite a Mayo, a la tradición progresiva; remite al porvenir, a la realización de la emancipación integral, da acceso al "reino de la libertad"; en fin, la democracia es la que conecta con los grandes principios de la Revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Por el otro, la democracia —como el centralismo y el localismo— está inscripta en los hechos, pertenece al orden de los datos inevitables: después de la revolución ningún régimen político podría ser legítimo si ignora la voluntad popular. Pero, la democracia no es sólo un hecho, es también un problema a resol- **[71]** ver. ¿Acaso su ejercicio ha sido ajeno al advenimiento del despotismo bárbaro? ¿Cómo, pues, institucionalizarla, dado que hay que contar con ella?

Dejemos de lado las fórmulas en que la democracia se conecta con principios o fines valiosos, para seguir el razonamiento de Echeverría cuando da cuenta del hecho democrático; allí aparece la problematización de la experiencia histórica argentina a que hicimos referencia. Es en el *Dogma* donde expone, por primera vez, las condiciones en que la voluntad popular fue convocada a la escena. Fueron los revolucionarios, llevados por la necesidad de vencer a los enemigos de la emancipación —sostiene en la novena palabra simbólica—, quienes, para atraer a las masas hacia la *nueva causa,* proclamaron la soberanía del pueblo, dando paso a la omnipotencia de una *muchedumbre* aún no preparada para ejercer plenamente sus derechos. Destinada a asegurar la Independencia, la voluntad popular como base de legitimidad se instaló en la vida política rioplatense. Pero la democracia así sobrevenida, que otorgaba una soberanía sin reglas a un pueblo que, por otra parte, se había mostrado heroico y sacrificado en la guerra independentista, no tardó en desencadenar un proceso clásico: manipulación de los instintos populares (es decir, demagogia), inestabilidad y anarquía, despotismo. No todo había sido negativo, sin embargo. El concurso del pueblo le dio el triunfo a la revolución contra la dominación española y aquél salió del anonimato y

entró en la escena como actor político. Ya no estaba sumergido ni tampoco era más la *espuma vil* en la superficie de la sociedad: ilustrado, estaría en condiciones de ejercer dentro del derecho la potestad que la revolución le había atribuido.

Echeverría vuelve sobre la cuestión en el *Dogma,* al discurrir sobre la "Organización de la patria sobre la base democrática". La marcha del razonamiento no es muy consecuente, aunque resulta claro lo que sostiene en el terreno de las definiciones de principio. En un régimen **[72]** democrático la soberanía del pueblo (o la de la mayoría) tiene límites, no puede violar las libertades individuales —que no nacen de la asociación sino que preexisten a él— y la instancia soberana no es la voluntad del pueblo, sino la razón del pueblo. Antes que a Rousseau, prefiere, pues, el liberalismo doctrinario[69] y en general a la órbita del liberalismo pertenece el perfil constitucional que esboza, si bien le acopla aquí y allá las fórmulas igualitarias que remiten a los otros focos de inspiración del escrito (Leroux, Mazzini). Fuera ya de las definiciones de principio, lo que llamamos la problematización de la experiencia local reaparece al hablar del sufragio y al referirse a la oportunidad —¿ha llegado ya el momento?— de una constitución.

Si la democracia es el *régimen de la razón,* ¿cómo pueden ser parte del cuerpo político quienes no están capacitados para discriminar entre el *bien* y el *mal* en los asuntos públicos? Echeverría retoma, a su manera, la cuestión abierta por Montesquieu —¿en manos de quién poner el sufragio en una democracia?—[70] para prescribir, así sea transitoriamente, una república restringida. En efecto, la libertad política no puede ser concedida al analfabeto (el *ignorante),* al que permanece en la vagancia (y, por ello, sin lazo de interés con la sociedad), y a quien, por no gozar de independencia personal, no está en condiciones de ejercer libremente la soberanía. La democracia se encamina hacia el sufragio universal, pero éste sólo podrá ser practicado cuando los que al comienzo están privados de la ciudadanía se hallen capacitados para desempeñar la libertad política. El gobierno, que representa a la parte *sensata y racional* de la sociedad, debe velar por que la parte aún no habilitada para ejercer la soberanía salga de ese estado de minoridad política —extendiendo la educación, fomentando la industria, protegiendo a los pobres—. Mientras sobreviene esta equiparación general en el terreno de la libertad política, los excluidos pueden gozar **[73]** plenamente de las libertades civiles: derecho al trabajo, a la propiedad, a la libertad de conciencia, etcétera.

---

[69] Sobre la teoría de la "soberanía de la razón" en los publicistas del llamado *liberalismo doctrinario* (Guizot, Roger-Collard, Cousin, etc.), véase Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot,* París, Gallimard, 1985, pp. 87 y ss.

[70] Montesquieu, *El espíritu de las leyes,* México, Editorial Porrúa, 1977, Libro II, cap. 2.

Tras esta línea argumental, el razonamiento de Echeverría da paso a la obra del legislador-constituyente: su misión es dar forma a la democracia elaborando su ley básica, la constitución. Todo concluye, sin embargo, en que ni esa figura del legislador, ni ese pueblo capaz de recibir una constitución podían surgir en las condiciones entonces presentes en la sociedad argentina. De modo que es necesario "ilustrar la razón del *pueblo* y del *legislador* sobre las cuestiones políticas, antes de entrar a *constituir la nación"*. Para la Asociación de la Joven Generación Argentina quedaba todavía por llevar a cabo una larga labor de prédica que eliminara obstáculos y arraigara en los hábitos y los sentimientos colectivos los principios de una democracia que, por ahora, sólo existe "en germen". ¿No enseña Tocqueville —otro de los autores que los románticos argentinos leyeron y admiraron hasta la imitación—, de acuerdo a la lección que extrae de la experiencia norteamericana, que en la preservación de la república democrática gravitan más las leyes que el medio físico, pero más eficaces que aquellas son las costumbres?[71] Era necesario, pues, producir un medio no físico, sino ético-político, antes de organizar constitucionalmente una sociedad que, por otra parte, había nacido bajo el signo de la democracia y, por lo tanto, no podía renunciar a ella.

Cuando varios años después retome estas cuestiones —en la *Ojeada* y en la segunda de las cartas a De Angelis, sobre todo—, Echeverría no se apartará mayormente de la perspectiva expuesta en el *Dogma*, aunque amplifique y reformule algunos argumentos, al emplear un lenguaje menos alusivo y táctico. Ahora, unitarios y federales ya no son únicamente, como en la última de las palabras simbólicas, la manifestación política de los dos principios en que se dividió la revolución desde el comienzo, es decir, las manifestaciones de un pasado de anarquía y odios que **[74]** la joven generación quiere superar en una nueva síntesis. Ambos tienen una figura algo más concreta, aparecen ligados a acontecimientos fechados y sus errores son referidos a acciones, cegueras u omisiones más definidas. Sobre el fondo de esta representación menos abstracta, los méritos relativos de cada una de las dos fuerzas ya no son equiparables. Los unitarios habían cometido graves equivocaciones —ya hemos visto que ignoraron la necesidad de estudiar la realidad nacional, lo que les daría a sus proyectos y a sus políticas un carácter voluntarista. Pero las únicas iniciativas de miras elevadas después de 1810 aparecen también salidas de sus filas. Más aún: el de los unitarios fue, para Echeverría, el único partido de principios, es decir, el partido a secas, antes de degradarse en mera facción. Los federales, en cambio, nunca tienen otra figura que la del agrupamiento

[71] Alexis de Tocqueville, *La democracia en América*, prefacio, notas y bibliografía de J. P. Mayer, México, FCE, pp. 302 y ss.

faccioso, bajo cualquiera de sus jefes populares, Dorrego o Rosas.

En este registro más concreto retoma la cuestión del sufragio, aunque ahora ilustrándola con la institución del sufragio universal en 1821, en la provincia de Buenos Aires. Fue un error —error de los unitarios—, dice Echeverría, que terminó por engendrar las condiciones del despotismo. Por arrogancia y por efecto de la miopía ideológica, los unitarios desconocían al pueblo, el *elemento democrático*, que aspiraban a gobernar: lo buscaron en las ciudades, pero estaba en las campañas. Los federales, por el contrario supieron explotar mejor la movilización del elemento plebeyo en función del campo abierto por el sufragio. El pueblo, ignorado por los unitarios (quienes pretendían gobernar según las normas de los países civilizados, cuando debían hacerlo de acuerdo con las condiciones del país), prestó su apoyo a los jefes federales. La derivación última del sufragio universal —la que hacía visible como ninguna otra el error de ponerlo en vigencia sin atender a sus condiciones— era la suma del poder público que la Sala de Representantes de Buenos Aires entregó a Rosas, inaugurando el despotismo bárbaro. **[75]**

La lección a extraer ya nos es conocida: libradas a sí mismas, las masas —o, mejor, sus instintos bárbaros— llevaban al despotismo. Si se quería que el pueblo se desempeñase de acuerdo al papel que le había asignado la Revolución de Mayo, debía precederse por etapas, cultivando en el soberano virtual los hábitos y los usos que le permitieran acceder a la soberanía real. Pero ahora, a la labor de prédica a inculcación —en que debían cooperar todos los articuladores de la vida colectiva, desde la legislación a la institución religiosa, pasando por la educación— Echeverría añadía su ámbito que debía estar abierto a la participación de todos y por donde podía comenzar el ejercicio en los asuntos públicos: el municipio.

Tras este recorrido podemos preguntarnos, finalmente, si la representación que Echeverría nos ofrece de la experiencia abierta por la revolución en sus escritos doctrinarios, no es sólo un eco de sus lecturas. Ya que, efectivamente, no es difícil reconocer las huellas de *La democracia en América,* de Tocqueville, y de *El espíritu de las leyes,* de Montesquieu, en esa representación. Creemos, sin embargo, que allí se puede reconocer asimismo otro eco: el de una interrogación y una búsqueda o, como lo designamos antes, el de una problematización. Se puede decir que ni esa interrogación ni esa búsqueda nos entregan la verdad de los conflictos civiles que desgarraron la Argentina, y que esa problematización nos remite a la perspectiva de una fracción juvenil de la élite letrada. Lo cual, de acuerdo a lo expuesto hasta aquí, también nos parece indudable. Pero, aun dejando de lado el hecho de que ninguna de las partes involucradas en la vida política e ideológica rioplatense podía tener sobre el presente otra cosa que una perspectiva —es decir, no una

visión absoluta—, ¿cómo no reconocer que esa problematización apunta a una exigencia que no puede ser reducida a las categorías doctrinarias de la Joven Argentina o a las de su poeta-pensador? La exigencia de definir un orden legítimo y cómo edificarlo, **[76]** ¿no era una cuestión abierta a todos los que se creían llamados a gobernar —o a orientar el gobierno—, ya porque habían hecho la carrera de la revolución (como el personal político unitario), ya porque habían puesto fin a la anarquía, introduciendo un principio, así sea absoluto, de autoridad, ya, en fin, porque se poseían los títulos del saber? La cuestión —recortada sobre el fondo de un doble derrumbe: el del orden colonial por obra de la revolución, y el del orden revolucionario por las guerras civiles—, emergía, pues, como problema histórico real más allá de las lecturas y los escritos de Echeverría. Pero, a través de estos últimos —lo que quiere decir, a través de un modo de percibir y de pensar social y culturalmente orientados— podemos acceder a esa cuestión. Y si ellos no nos ofrecen la verdad de la situación histórica en que estaban implicados, nos dejan entrever, sí, que la exigencia a que apuntaban estaba sometida a tensiones e imperativos contradictorios. Alberdi retomará los términos de la tensión en las *Bases*, escritas tras la caída de Rosas (1852) para fundar la forma que debía darse la organización política argentina: no se podía renunciar a la república, aunque la república verdadera no podía ser todavía un hecho. Ahora bien, si el diagnóstico puede aún remitirnos al *Dogma* —era parte de la problematización generacional—, los medios prescritos por Alberdi —generar el pueblo que fuera conforme a la república— se apartaban ya enteramente del código juvenil.

* * *

Hace ya muchos años Juan Carlos Ghiano escribió que con Echeverría cobró figura un nuevo tipo de héroe en la América de entonces: el "hombre de pensamiento", héroe cultural sin otras armas que la reflexión y la palabra consagradas a escrutar y definir el cambio para el porvenir de su patria. Echeverría no fue un escritor inspirado, por **[77]** cierto, ni como poeta ni como prosista. Pero a su obra se debe que el romanticismo, y el programa de una literatura nacional, aparecieran en un ámbito de tradición literaria prácticamente inexistente. Dejó, además, entre sus escritos, *El matadero*, que está entre las pocas piezas sobre las cuales se sostiene de verdad la literatura argentina del siglo XIX. Fue el movilizador intelectual de la primera empresa política e ideológica de una generación talentosa aunque no su pensador más original. Los nombres asociados a todo comienzo son insoslayables, y el de

Echeverría lo es toda vez que se evocan los comienzos de la reflexión social en la cultura rioplatense.
[82]

[83]

El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo*

CARLOS ALTAMIRANO

Esta extensión de las llanuras imprime por otra parte a la vida del interior cierta tintura asiática que no deja de ser bien pronunciada. Muchas veces al ver salir la luna tranquila y resplandeciente por entre las yerbas de la tierra, la he saludado maquinalmente con estas palabras de Volney en su descripción de las ruinas: "La pleine lune á l'Orient s'élevait sur un fond bleuâtre aux plaines rives de l'Euphrate".[1]

Ésta es la primera analogía orientalista o asiática en el *Facundo.* El sistema de comparaciones, sin embargo, no ha hecho más que ponerse en marcha en el pasaje citado: a partir de allí serán pocos los capítulos del libro en que algún rasgo natural o social, algún signo individual o colectivo de la realidad argentina, no traiga aparejada la evocación de una imagen oriental. El capataz de las caravanas de carretas que atraviesan la pampa argentina es un "caudillo", como en Asia "el Jefe de la caravana" (p. 30); "las hordas beduinas" proporcionan "una idea exacta de las montoneras argentinas" (p. 67); Facundo Quiroga miraba "por entre las cejas, como el Alí-Bajá de Moinvoisin" (p. 82); el paisaje de La Rioja trae a la imaginación "reminiscencias orientales" (p. 94); el bosque **[84]** que rodea la ciudad de Tucumán es descripto en términos que pueden hacer pensar en un plagio de "las Mil y una Noches, u otros cuentos de hadas a la oriental" (p. 195); en fin, la América de Rosas es "bárbara como el Asia, despótica y sanguinaria" (p.

---

* Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Tercera serie, Nº 9, 1er semestre de 1994.

[1] .D. F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata, con prólogo y notas de Alberto Palcos), p. 30. En adelante, todas las citas del *Facundo* remiten a esta edición, cuya ortografía, la original del autor, hemos normalizado.

259). Hay más: tres de los quince capítulos que componen la obra van presididos por epígrafes que refuerzan la floración orientalista. Esta insistencia no escapó a la atención de algunos de los estudiosos del libro de Sarmiento, cuyas interpretaciones quisiera aprovechar en este artículo. Ana María Barrenechea, por ejemplo, ha escrito:

> Busca [Sarmiento] paralelos con la vida de otros pueblos de llanura (tártaros, árabes, bárbaros invasores del imperio romano) para afianzar su tesis de la influencia del suelo en las costumbres y de éstas en la historia de los pueblos, pero además dichas comparaciones lo atraen por el prestigio del color local y la lejanía que las carga de valor poético en la época romántica. [2]

Podría decirse, de acuerdo a esta observación, que en el *Facundo* las figuras del orientalismo se despliegan bajo la atracción de esos dos polos —el polo doctrinario de la tesis y el polo literario del exotismo romántico.

Es innegable que Sarmiento era sensible a las fantasías del exotismo, tanto del literario como del político, y el *Facundo* lo prueba. Como Fenimore Cooper, que así se había hecho de un nombre en el público europeo, él también va a hablar de lugares, costumbres y hombres *diferentes*, ubicados en la frontera de la civilización, y quiere, para el libro en que va a aclarar el secreto de la guerra civil que atormenta a un país que es el suyo, ese encanto que ejercen los escritos que evocan horizontes distantes (volveré más adelante sobre el punto del exotismo). Por otra parte, hay efectivamente un esquema conceptual asociado al uso de la imaginería orientalista. ¿Cuál? Es lo que el comentario de Ba **[85]** rrenechea deja escapar: la significación que media y anuda las funciones del símil oriental en el libro de Sarmiento.

De todos modos, se trata de un comentario periférico dentro de un trabajo que se organiza en torno a otros ejes. Menos marginal es el relieve que el tema cobra en el breve pero fulgurante ensayo de Ricardo Piglia, "Notas sobre *Facundo"*. La analogía, dice Piglia, es un procedimiento central en el funcionamiento de la obra porque para Sarmiento conocer es comparar.

> Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible, que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación.

Las equivalencias orientalistas se insertan dentro de este procedimiento en virtud del cual Sarmiento compara lo conocido con lo desconocido o, más bien, con aquello a lo que sólo accede a través de la lectura: "Sarmiento no

---

[2] A. M. Barrenechea, "Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el *Facundo"*, en: *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1978, p. 81

conoce Palestina, pero el epígrafe de ese capítulo (Roussel, *Palestine)* explica el origen de la comparación".[3]

La interpretación, de verdad sugestiva, pone en primer plano, como nunca antes, el mecanismo analógico. No estoy enteramente seguro de si, por ese mismo énfasis, no acarrea el riesgo de alimentar la idea de que el uso general de símiles y paralelos le confiere singularidad a Sarmiento o al *Facundo.* En realidad, era un procedimiento extendido en el campo de lo que hoy llamaríamos ciencias humanas, era corriente en la literatura de viajes y entre quienes, sin ser viajeros, se consideraban lo suficientemente ilustrados como para entregarse a la comparación de las instituciones, las costumbres o la psicología de los pueblos. [4] Se puede de- **[86]** cir, por cierto, que la singularidad radica en que Sarmiento, al comparar, establece semejanzas entre lo que conoce y lo que desconoce. Pero la relación entre lo conocido y lo desconocido que inspira la observación de Piglia sobre las analogías en el *Facundo,* ¿no podría ser formulada en otros términos, casi opuestos diría? Dejemos de lado el hecho de que el "asiatismo" de algunos europeos doctos era también un bagaje obtenido a través de lecturas, porque no se habían movido de Europa, lo que no impediría que escribieran largamente sobre el Oriente (así era el asiatismo de Marx, como lo había sido el de Montesquieu, sobre el cual volveremos). El hecho que en cambio me interesa puede extraerse del propio análisis de Piglia, y podría enunciarse así: lo que Sarmiento conoce no es aún parte del saber letrado, es decir, no integra todavía el campo de lo conocido; por el contrario, lo que él no conoce —Europa u Oriente, digamos— ya es sí, al menos a sus ojos, conocido, territorio del saber, porque, para emplear las palabras de Piglia, "ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo".[5] Al recurrir a las analogías, a las comparaciones y a los paralelos (aunque no hace únicamente eso, en realidad),

---

[3] Ricardo Piglia, "Notas sobre *Facundo",* en: *Punto de Vista, W* 8, 1980, p. 7.

[4] Para dar sólo un ejemplo, citando una obra y un autor que Sarmiento admiraba (y a los que el *Facundo* debe más de una sugerencia): la *Historia de la civilización en Europa,* de Francois Guizot. Cuando en la Lección 2 se pregunta cómo hacerse una representación de la sociedad y las costumbres bárbaras para comprender la contribución que el incivilizado germano hizo a la civilización europea —el sentimiento de independencia indi **[98]** vidual—, Guizot encuentra que ningún escrito rivaliza con *Histoire de la conquéte de l'Anglaterre par les Normanas,* de Thierry. Sin la jerarquía de éste, aunque también instructivas, juzga las novelas de Fenimore Cooper sobre los "salvajes de América". Tras lo cual añade: "Hay en la vida de los salvajes de América, en las relaciones y sentimientos que llevan al centro de los bosques, algo que recuerda hasta cierto punto las costumbres de los antiguos germanos" *(Historia de la civilización en Europa,* Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 61). Ningún conocimiento que no sea extraído de las lecturas inspira esa analogía, puramente intertextual. Además de este comparatismo de escritorio había ciertamente otro, que acompañaba la reflexión etnosociológica de los viajes con fines doctos, como los de Volney, pero el libro de Volney que Sarmiento y sus compañeros de generación leían con fervor era *Las ruinas de Palmira,* un escrito de especulación histórico-filosófica (véase Sergio Moravia, *La scienza dell'uomo nel Settecento,* Bari, Laterza, 1979, pp. 178-187).

[5] R. Piglia, ob. cit.

¿Sarmiento no utiliza lo que da por conocido para hacer comprender lo desconocido? ¿No es eso lo que, según Sarmiento, hubiera llevado a cabo en la América del Sur un hipotético Tocqueville que, "premunido de las teorías sociales", se internara en la vida política rioplatense "como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia, y revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser que no tiene antecedentes marcados y conocidos"?[6]

El saber docto por excelencia, el de la ciencia y las teorías sociales, es, en efecto, para Sarmiento el saber europeo. Y el Oriente de sus libros, con sus estereotipos intelectuales y literarios, pertenece a ese dominio. Como lo dice él mismo cuando, dos años después de escribir el *Fa-* **[87]** *cundo,* tiene ocasión de entrar en contacto con la escena árabe —hasta entonces sólo imaginada a través de las lecturas—. "Nuestro Oriente es la Europa, y si alguna luz brilla más allá, nuestros ojos no están preparados para recibirla, sino a través del prisma europeo",[7] escribe al aprestarse a hablar de Argelia. El Oriente que aparece entonces ante sus ojos, en una Argelia que expone todos los signos del colonialismo francés, se inscribe sobre el fondo estético e ideológico de ese otro Oriente, el de las lecturas. En la larga descripción que consagra a las costumbres árabes, el procedimiento analógico también aparece a veces, aunque ahora invertido: el árabe, por ejemplo, es como un gaucho. Y Sarmiento encuentra igualmente ocasión para citar, al evocar la visión de otras ruinas, *Las ruinas de Palmira,* de Volney, preguntándose como éste por la desaparición de las ciudades y las ricas campañas que las rodeaban. "Preguntádselo a la cimitarra y al Corán."[8] Es imposible que esta imagen de la decadencia de las ciudades por obra de fuerzas provenientes del desierto no traiga a la mente el relato y las tesis, expuestos en el *Facundo,* sobre la ruina de las ciudades argentinas.

Nada de esto, de todos modos, nos ofrece todavía el eslabón en que se conecten las funciones de la imaginería orientalista en el libro clásico de Sarmiento. En un trabajo que dialoga inteligentemente con el de Piglia —"Saber del *otro:* escritura y oralidad en *el Facundo* de D. F. Sarmiento"—, Julio Ramos proporciona al respecto una interpretación:

> Sobre la particularidad americana se impone la *figura* (europea) del "oriental". Obsérvese, sin embargo, que el "conocimiento" que busca producir la analogía es imaginado. El discurso se desliza del mundo referido al *archivo orientalista* que, como señala E. W. Said, más que una red de conocimientos de la realidad

[6] D. F. Sarmiento, ob. cit., pp. 10-11.
[7] D. F. Sarmiento, *Viajes,* Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, p. 239.
[8] *1bídem,* p. 265.

> "oriental", comprueba ser un discurso históricamente ligado al **[88]** expansionismo decimonónico y a la propia constitución de un territorio de identidad europeo, mediante la exclusión de los "otros" y la consecuente delimitación del campo "civilizado".

En suma, la cita orientalista en Sarmiento "proyecta, por parte de quien *no* es un europeo, un deseo de inscribirse en el interior de la cultura occidental. Implica un lugar de enunciación —ficticio— fuera de la 'barbarie' (lo no europeo), enfáticamente 'civilizado'".[9]

El Oriente del *Facundo* nos reenvía así, antes que a un área de conocimientos, a un conjunto discursivo dominado por significaciones imaginarias —*el archivo orientalista*—, constitutivo de la identidad europea y, durante el siglo XIX, entrelazado con la expansión colonial. Conectado por la lectura de Ramos a esa empresa de apropiación intelectual que Edward W. Said ha llamado "orientalismo moderno",[10] el uso del símil asiático cobra un sentido ideológico del que la sola noción de exotismo literario no daba cuenta. Esta noción podía sensibilizar al lector para los procedimientos a través de los cuales Sarmiento insertaba una lejanía imitada, buscando para la naturaleza y la sociedad que ponía en escena la sugestión de los espacios distantes y de lo raro; la sola idea del encanto exotista y sus recursos, sin embargo, no dejaba entrever que uno de esos procedimientos, el más frecuente, si bien no el único, el de las analogías orientalistas, iba asociado a una red de elementos que agrupaba no sólo estereotipos literarios, sino también estereotipos ideológicos, inscriptos todos ellos en una empresa de dominación.

¿Pero la "cita orientalista" en el *Facundo* está allí sólo para ofrecernos una figura de la alteridad, del *Otro,* del no civilizado, como parece interpretar Ramos? Me temo que al fijarla en ese registro la imaginería orientalista de Sarmiento se disuelva en un papel demasiado **[89]** genérico. Creo, más bien, que hay que darle todo su peso a la idea (al cortejo de ideas e imágenes, sería mejor decir) del despotismo para aferrar la significación en que se acoplan las funciones de esa imaginería. En otras palabras: el "oriental" y lo "oriental" en el libro de Sarmiento no están destinados únicamente a imprimir sobre la particularidad americana la imagen del "bárbaro" o del "otro" genéricos, sino, más específicamente, a dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo.

En la historia del pensamiento político moderno, la idea del despotismo remite a Montesquieu, y la formulación clásica del concepto a *El espíritu de las leyes:* "El despotismo tal como lo define el autor de *L'Esprit des Lois,* y

---

[9] . Julio Ramos, "Saber del *otro:* escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento", en: *Desencuentros de la modernidad en América Latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 22.

[10] Edward W. Said, *Orientalism,* Nueva York, Vintage Books, 1979.

bajo la apariencia *asiática* que le presta, ha de ser la referencia obligada de toda la filosofía política en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque sea para rebatirla".[11] Podría agregarse que Montesquieu no iniciaba, sino que heredaba, una tradición intelectual que desde Maquiavelo, o aun desde más atrás, había buscado definir la especificidad de las instituciones políticas de Europa oponiéndolas a las de Asia —desde el siglo XV oponiéndolas más particularmente a las del poder que encarnaba la amenaza inmediata: el del Gran Turco—.[12] De cualquier modo, si la idea del despotismo y su apariencia oriental no hacen su ingreso con Montesquieu, es en *El espíritu de las leyes* donde la noción halla articulación conceptual dentro de un cuadro general sobre las formas de gobierno.[13]

En efecto, una de las innovaciones teóricas que introdujo *El espíritu de las leyes* fue la de una clasificación de las formas de gobierno que alteraba la tipología tradicional de democracia, aristocracia y monarquía. Pero tan importante como la nueva tipología era lo ambicioso de la perspectiva dentro de la cual Montesquieu aspiraba a emplazarla: había reunido un vasto material para dotar a su filosofía política de un campo de referencias cuya amplitud, tanto histórica como geográfica, iba más allá **[90]** de cualquier precedente. Sus conceptos y argumentos no hablarían sólo de una reflexión arraigada sobre los ejemplos de Roma o Grecia, Cartago, los estados italianos o Francia, sino también los de América, China, Japón, las Indias Orientales, África, sin omitir Turquía y Persia. [14] Al ampliar en términos casi planetarios el campo de referencia, Montesquieu diversificaba también los ámbitos de donde extraer ejemplos, comparaciones y corolarios acerca de la gravitación del suelo o el clima en las costumbres, por ejemplo, o de las costumbres en las formas de gobierno.

Dentro de este cuadro hallaba su lugar la definición del despotismo, una de las tres especies de gobierno que *El espíritu de las leyes* distinguía según su "naturaleza" (quién tiene el poder soberano en cada uno) y según su "principio"'(la pasión específica que los hace obrar). A diferencia de la *república,* en que la soberanía está en manos de todos, si es democrática, o sólo en una parte del pueblo, si es aristocrática, en la *monarquía* uno solo

---

[11] Alain Grosrichard, *Estructura del harén,* Barcelona, Ediciones Petrel, s/f, p. 41.

[12] Véase Perry Anderson, *El Estado absolutista,* México, Siglo XXI, 1979, pp. 407-411 y 477-487.

[13] En realidad, el tema de Asia y el despotismo es anterior a El espíritu de las leyes en la obra de Montesquieu y se lo encuentra como uno de los núcleos del primer libro que le dio fama, Cartas persas donde se puede leer (carta CXXXI): "Una de las cosas que más han ejercitado mi curiosidad desde mi arribo a Europa ha sido la historia y el origen de las repúblicas. Ya sabes que ni siquiera tienen idea de este gobierno los asiáticos, y que no les ha podido sugerir todavía su imaginación que haya en la tierra otro que el despótico" (Cartas persas, Madrid, Tecnos, 1986, p. 189).**[100]**

[14] Víctor Goldschmidt, "Introduction" a Montesquieu, *De l'esprit des lois,* París, Garnier-Flammarion, 1979, p. 18. En adelante, las citas del libro de Montesquieu corresponden a esta edición.

gobierna, pero de acuerdo a "leyes fijas y establecidas". En el *despotismo,* en cambio, el poder también está en manos de uno solo, quien gobierna, sin embargo, "sin ley ni regla, impulsado únicamente por su voluntad y su capricho".[15]

Ahora bien, Montesquieu ordenó bajo la forma del concepto de despotismo un enorme material ("apto para alimentar todos los sueños", observa Grosrichard), [16] extraído de la lectura de historiadores y viajeros. Se ha dicho que su preocupación, al emplear los recursos del exotismo orientalista, fue la de dotar de figura a una idea, la del mal político absoluto; [17] que la función de la idea del despotismo era advertir a los monarcas inclinados a abusar de su autoridad, demostrando *"a contrario* las ventajas de una verdadera monarquía".[18] Pero cualquiera fuera el papel teórico o polémica que Montesquieu asignara a la idea, el hecho es que el texto hacía del Asia el medio natural de ese espectro político. [19] **[91]**

Volvamos a Sarmiento: éste no cita a Montesquieu entre sus maestros de pensamiento. Cuando lo menciona en el *Facundo* es para dar el elenco de las ideas y los filósofos —Rousseau, Mably, Raynal...— que habían animado tanto como extraviado el espíritu de la generación anterior a la suya. [20] En ese contexto, Montesquieu no es más que el teórico de la división de los poderes. Puede uno preguntarse si cuando hace referencia a los filósofos que sostienen la tesis de que las llanuras predisponen al gobierno despótico tiene *in mente* también al autor de *El espíritu de las leyes.* [21] O bien si hay que conjeturar que esa idea, como otras a las que Montesquieu había dado su primera formulación conceptual en la filosofía política moderna, llegaron a Sarmiento por mediación de los autores que tenía como faros. [22] Los epígrafes que llevan la firma de Alix (cap. V) y Roussel (cap. VI) dejan entrever, por otra parte, que las fuentes de que se alimenta su orientalismo no son siempre de primer orden. De todos modos, cualquiera que haya sido su vía de acceso a la constelación de nociones e imágenes que componían el tema del despotismo,

---

[15] Montesquieu, *De l'esprit...,* II, 1.
[16] A. Grosrichard, ob. cit., p. 41.
[17] "El despotismo es una idea política, la idea del mal absoluto, la idea del límite mismo del político como tal", Louis Althusser, *Montesquieu, la política y la historia,* Madrid, Ciencia Nueva, 1968, p. 71.
[18] Jean Ehrard, "Montesquieu", en: Pascal Ory (comp.), *Nouvelle histoire des idées politiques,* París, Hachette, 1987, p. 99.
[19] "Ellos toman muchas mujeres, sobre todo en esa parte del mundo donde el despotismo se ha naturalizado, por así decir, que es el Asia" (Montesquieu, De l'esprit..., V, XIV. Las cursivas son mías, N. del A.).
[20] D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 118.
[21] *Ibídem,* p. 29. Sobre la relación entre la llanura y despotismo en Montesquieu, ver *De l'esprit...,* XVII, 6.
[22] Para Natalio Botana, por ejemplo, la "temprana acta de defunción que Sarmiento endilgó a Montesquieu y Rosseau, no tenía mayor trascendencia porque una continuidad más profunda los unía a Guizot y a Tocqueville". Es decir, a dos de sus *maîtres-á-penser.* Véase N. Botana, *La tradición republicana,* Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 271.

lo efectivo es que Sarmiento no sólo hizo suya esa constelación, sino que la insertó como una de las piezas intelectuales y literarias del *Facundo.*

Si la imagen orientalista nos remite a la idea del despotismo, ¿cuál es, a su vez, la función de esta idea en la economía de la obra de Sarmiento? Una función argumentativa, a medias teórica y a medias retórica, que tiene en la analogía una fórmula básica. En su virtud de su papel semi-teórico, la idea del despotismo opera como uno (pero sólo *uno)* de los esquemas de referencia para la doctrina y el relato sarmientinos del caudillismo sudamericano. Por su lado retórico, por decirlo así, destinado a captar el favor del lector, la idea es inseparable de su apariencia asiática, o sea, de la activación de la imaginería orientalista. Tomemos unas pocas indicaciones textuales. **[92]**

Lo más simple, por supuesto, es señalar que el término "despotismo" forma parte del vocabulario ideológico del *Facundo.* "Rosas, hijo de la culta Buenos Aires [...] organiza lentamente el despotismo", escribe apenas comenzada la Introducción, y el término reaparece en varios pasajes a lo largo de la obra, sobre todo en relación con el orden rosista. En gran parte de los contextos en que aparece, el vocablo es intercambiable por el de "tiranía" o "gobierno absoluto", y su uso no haría más que probar que a través de Sarmiento perdura, al menos parcialmente, el vocabulario del republicanismo. [23] Menos simple, pero más interesante, es detectar la inserción del esquema del despotismo, no importa si en forma expresa o no, en el tejido argumentativo y narrativo del texto. Para lo cual todo nos lleva al punto en que Sarmiento hace referencia a la idea extendida de que hay cierta correlación entre llanura y despotismo. Estamos en el capítulo I, destinado, como adelanta su título, al "aspecto físico" de la Argentina y a los "caracteres, hábitos e ideas que engendra". Ya han sido puestos en escena la pampa, el desierto, las distancias enormes, el dato negativo de la colonización española, las provincias, Buenos Aires como centro donde se acumulan "los progresos de la civilización": todo conduce, concluye Sarmiento, a la necesidad del gobierno unitario en ese vasto territorio. Tras lo cual agrega: "Muchos

---

[23] Este había sido el lenguaje común a las élites ilustradas del ciclo de la independencia en toda Hispanoamérica. El régimen colonial era identificado con la era del despotismo, etapa a la que había puesto fin la independencia, que iniciaba la era de la libertad. Véase José Carlos Chiaramonte, "Génesis del 'diagnóstico' feudal en la historia hispanoamericana", en: *Formas de sociedad y economía en Hispanoamérica,* México, Grijalbo, 1983, p. 24. En este sentido es ejemplar el escrito de Bolívar conocido como "Discurso de Angostura", en que la idea del despotismo es invocada a propósito de la situación colonial, pero sólo para añadir que en otras partes la tiranía era, al menos, doméstica: "son persas los sátrapas de Persia, son turcos los bajaes del gran señor, son tártaros los sultanes de la Tartaria". La dominación española, en cambio, había privado a los americanos incluso del ejercicio de la propia tiranía (Simón Bolívar, "Discurso pronunciado por el Libertador ante el Congreso de Angostura", en: *Discursos, proclamas y epistolario político,* Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 219-220). Ni la idea del despotismo, ni los "ejemplos" asiáticos tienen en **[101]** el escrito de Bolívar una función interpretativa equivalente a la que les asigna Sarmiento en el *Facundo.*

filósofos han creído también que las llanuras preparaban las vías para el despotismo, del mismo modo que las montañas prestaban asidero a las resistencias de la libertad". Insiste a continuación en la inmensidad y el vacío, antes de introducir el pasaje cuyo comienzo transcribimos al principio de este artículo, con la cita de Volney, y que prosigue así:

> Y en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas, alguna analogía encuentra el espíritu entre la Pam **[93]** pa y las llanuras que median entre el Tigris y el Eufrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitaria que cruza nuestras soledades para llegar, al fin de una marcha de meses, a Buenos Aires, y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Smirna. [24]

En el mismo capítulo, no muchas páginas después, la analogía reaparece: "Ya la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos cubiertas aquí y allá de las tiendas del Kamulko, del Cosaco o del Árabe".[25]

Podría decirse que a esta altura el lector ya está en medio del espacio del despotismo, a la vez espacio sensible (las imágenes de la pampa, los signos del asiatismo), y espacio inteligible (el de la idea); ninguna cadena de razonamientos ha ligado aquella tesis general, atribuida a muchos filósofos, y estas imágenes asiáticas que se imprimen en el cuadro de la llanura argentina. Sin embargo, el lector puede desde ahora reconocer, en virtud de esa conjunción; de la tesis y la floración de analogías, a qué familia de fenómenos pertenece aquello que se va a representar, y que el mismo tipo de escenario natural que engendra el despotismo en Asia, engendra el caudillismo bárbaro en la Argentina. ¿De qué lector se trata? Del lector presupuesto por el discurso de Sarmiento, al que éste interpela, y que puede reconocer como "evidente" la relación entre el cortejo de nociones e imágenes asociados a la idea del despotismo, por un lado, y su figura oriental, por el otro.

¿Es algo más que una proyección del intérprete ese lector virtual, extraído sólo de las líneas del texto? Tal vez pueda hacerlo menos fantasmático el testimonio de un lector real, uno de los mejores que tuvo nunca Sarmiento, Juan Bautista Alberdi. Es sabido que en el curso de la polémica que estalló entre ambos en 1852, tras **[94]** la caída de Rosas y a propósito de la posición frente a Urquiza y la disidencia de Buenos Aires, Alberdi le criticaría, entre otras cosas, que en el *Facundo* intentara explicar las guerras civiles del país por el choque de las dos sociedades, la bárbara y la civilizada, localizadas respectivamente en las campañas y en las ciudades. Pero antes, con el tono de quien quiere ser equitativo, exalta las virtudes de la obra (no pretende, dice

---

[24] D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 30.
[25] D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 35.

repetidamente, oscurecer los méritos del contrincante), para destacar a continuación que Sarmiento no se mostraba consecuente en el terreno de las opciones políticas con la doctrina de su libro y la verdad que ella contenía. Para volver los argumentos del *Facundo* en contra de las elecciones prácticas de su autor, Alberdi va a citar amplios trozos del libro. "El señor Sarmiento —escribe— explica asta verdad histórico-política, que él desconoce hoy, con un éxito de expresión y sentido, que lo hacen digno de reproducción textual".[26] Y comienza por transcribir el pasaje en que se enuncia la tesis sobre la correlación entre llanura y despotismo, para reproducir a continuación varios de los símiles orientalistas del *Facundo.*

Las citas y las paráfrasis prosiguen, pero las indicadas son suficientes para mostrar que Alberdi dispone de los códigos culturales requeridos y por ello sabe pasar de un plano al otro, del plano de la idea al plano de las analogías, aunque ningún eslabón explícito los conecte en el texto. No ignora, y lo señala al pasar, que Sarmiento desconocía al escribir el *Facundo* no sólo el Oriente, sino incluso la llanura argentina. No es eso lo que le importa: le toma la palabra al autor y sabe que el esquema del despotismo lleva a su apariencia asiática y que la imaginería orientalista connota, entre otras significaciones, la del despotismo. Y para qué le ha tomado la palabra sino para reprocharle que reniegue hoy de lo que enseñaba ayer, esto es que el caudillismo es fruto normal de ese paisaje "asiático", un *hecho* que sólo puede ser superado si se evi-**[95]** ta el camino de errores de la generación rivadaviana, esos liberales razonadores e incompetentes con quienes Sarmiento aparece aliado, contra Urquiza, en el presente. Ahora bien, antes que la agudeza de Alberdi, lo que pone de manifiesto este "saber" es el fondo de lecturas y de lugares comunes intelectuales que comparte con Sarmiento, fondo con el que el texto de éste cuenta, por decirlo así, porque era parte del bagaje de la élite ilustrada, americana o europea, de mediados del siglo XIX.[27]

---

[26] Juan B. Alberdi, *Cartas quillotanas,* Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945, pp. 82-83.

[27] Ese tejido de lecturas comunes no estaba formado únicamente por los libros, sino también por las revistas, entre ellas la *Revue des deux mondes,* acaso el más prestigioso vehículo del espíritu del siglo para los intelectuales argentinos de la generación del 37. Sólo recuérdese lo que Sarmiento aduce en el *Facundo* para juzgar innecesario ofrecer una descripción detallada del combate de La Tablada: no va a entrar en los pormenores de una batalla tan conocida, dice, "brillantemente descrita" en la *Revue des deux mondes* (p. 152). Pues bien, de la misma revista podemos entresacar por nuestra parte la evidencia de que, al menos desde 1935, el símil entre la pampa y su poblador, por un lado, y el desierto y los árabes, por el otro, ya estaba disponible, si bien el procedimiento analógico aparece tomando por objeto al indio, no al gaucho. En efecto, en el número del 15 de enero de ese año la publicación incluye un artículo que lleva la firma de Th. Pavie y el título "Les indiens de la pampa" (pp. 129-148). En la primera página del artículo, tras un párrafo que evoca el espacio físico de la pampa —sus horizontes inmensos y deshabitados, apenas alterados acá y allá por el galope de un gaucho—, se lee a propósito de los indios: "A veces victoriosos, por lo general repelidos, su número parece no disminuir jamás; errantes y nómades como los Árabes del desierto, la Pampa les ofrece en sus impenetrables retiros asilos seguros, donde ellos van a disfrutar apaciblemente del fruto de sus conquistas". Más adelante el paralelo da lugar a una variación que ya nos es

Volvamos al *Facundo.* Sabemos ahora cuál es el contexto físico que, en conjunción con la colonización española y los contingentes raciales aborígenes, forma el *milieu* de la barbarie y sus hombres representativos. Ese mundo, sin ámbitos para la vida pública y en que reinan la fuerza y la arbitrariedad, tendrá ocasión de expresar toda su energía y su potencia destructora a partir de la revolución de la independencia. Recordemos la interpretación histórica de Sarmiento: las dos sociedades, la de la ciudad y la de la campaña pastora, coexistían en el territorio rioplatense, ignorándose recíprocamente, hasta que la revolución de 1810, que fue un hecho de la ciudad, se trasladó a la campaña en busca de apoyo y les dio un escenario nacional a las tendencias contenidas hasta entonces dentro de los límites de la pampa. Finalmente, los patriotas triunfaron sobre los españoles, pero la barbarie de la campaña terminó por triunfar sobre la civilización de la ciudad.

Tras el desarrollo de esta fórmula interpretativa comienza la biografía del caudillo Facundo Quiroga, las vicisitudes de cuya vida ofrecerán, junto al interés de lo novelesco, ejemplo e ilustración sensible a esa misma interpretación. La lectura del relato biográfico nos da la ocasión de comprobar que la idea del despotismo y su apariencia oriental no se han agotado en la evocación de las peculiaridades de la llanura argentina y los hábitos que ella produce. Ahora, aparte de la provincia natal del caudillo que recuerda a Palestina, es él mismo quien trae a la **[96]** mente las figuras del oriente. Ya hemos visto que recordaba a Alí-Bajá (como él miraba "por entre las cejas"), según la pintura que del sultán había hecho el francés Moinvoisin.[28] Pero el mecanismo orientalista parece incontenible: "sus dichos —escribe Sarmiento pocas páginas después—, sus expedientes, tienen un sello de originalidad que le daban ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe".[29] Poco antes el personaje de Quiroga no recordaba la sabiduría salomónica, sino a Tamerlán y a Mahoma, y más allá es un "nuevo Emir de los pastores".

El esquema inspirador del despotismo no es siempre evidente, porque no

familiar: las llanuras de la pampa argentina —por donde avanza la "horda silenciosa" de los indios— son "planicies inmensas como las estepas del Asia". El artículo, por lo demás, habla de las caravanas de carretas que atraviesan esas llanuras, del capataz que las conduce, de las guerras civiles que irrumpieron tras la independencia, de las habilidades de Rosas, "el gaucho más cabal de la república". .. En fin, es difícil pensar que Sarmiento no conociera el texto. (Debo la referencia a este artículo a la gentileza de Alejandro Herreros. N. del A.)

[28] E. W. Said señala que en las obras de Delacroix y decenas de otros pintores franceses e ingleses del siglo XIX el cuadro de tema oriental cobró el carácter de un género con vida propia **[102]** *(Orientalism,* ob. cit., p. 118). A las filas de esos pintores pertenece August Raimond Quinsac Monvoisin, condiscípulo de Delacroix, que vivió varios años en Chile, donde pintó al sultán de Egipto, Mehemet-Alí. La referencia de Sarmiento indica que a éste no le era indiferente ningún ámbito de la imaginería orientalista que estuviera a su alcance.

[29] D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 90.

siempre es expreso. Quisiera simplemente señalar el funcionamiento implícito de ese esquema a propósito de algunos rasgos, que aparecen como rasgos del carácter de Quiroga tanto como del orden que surgió de sus victorias sobre la civilización de las ciudades. Comencemos por el miedo: "Incapaz de hacerse admirar o estimar, gustaba de ser temido", afirma Sarmiento.[30] Y el temor y el terror son reiteradamente señalados como los medios principales del poder, sea personal, sea político, que ejercía Facundo. Su solo nombre inspiraba terror (p. 88), así como su mirada (p. 91).

> He aquí su sistema todo entero —escribe en un pasaje y a manera de síntesis—: el terror sobre el ciudadano, para que abandone su fortuna; el terror sobre el gaucho, para que con su brazo sostenga una causa que ya no es la suya; el terror que suple a la falta de actividad y de trabajo para administrar, suple el entusiasmo, suple a la estrategia, suple a todo. [31]

Pues bien, ¿cuál es el resorte del despotismo sino el miedo, el principio o la pasión, según Montesquieu, que hace obrar a esa forma de gobierno, así como la virtud política es la que mueve a la república, y el honor a la monarquía? [32] (El miedo y el terror aparecen también, reite **[97]** radamente, en relación con el orden rosista, cuyo jefe, nos dice Sarmiento, tiene sometida por el temor a la culta Buenos Aires.) Pero si tal es *el principio* o resorte del despotismo, ese mal político que no sólo viene del desierto, sino que produce desierto a su alrededor, [33] ninguna ley, ninguna regla, según lo vimos antes, controla o modera los impulsos y los caprichos del déspota. La arbitrariedad es inherente a la naturaleza de ese tipo de gobierno. Podemos reconocer el funcionamiento de esta idea en muchas de las escenas a través de las cuales Sarmiento cuenta la vida de Quiroga, escenas en que éste aparece, una y otra vez, entregado al talante y los caprichos del momento. Citemos sólo una:

> Un día está de buen humor Quiroga, y juega con un joven, como el gato juega con la tímida rata; juega si lo mata o no lo mata; el terror de la víctima ha sido tan ridículo, que el verdugo se ha puesto de buen humor, se ha reído a carcajadas, contra su costumbre habitual. [34]

El relato en verdad continúa y el humor del caudillo se expande hasta tomar como víctima a toda la ciudad de La Rioja. Lo transcripto basta, sin

---

[30] *ídem.*
[31] D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 161. 32.
[32] Montesquieu, *De l'esprit...,* III.
[33] Es también lo que produce a su alrededor el gobierno de los caudillos: "¿Qué consecuencias trajo sobre La Rioja la destrucción del orden *civil?* Sobre esto no se razona, no se discurre. Se va a ver el teatro en que estos sucesos se desenvolvieron, y se tiende la vista sobre él: ahí está la respuesta. Los llanos de La Rioja están hoy desiertos; la población ha emigrado a San Juan; los aljibes que daban de beber a millares de caballos se han secado" (D. F. Sarmiento, *Facundo,* p. 108).
[34] *Ibídem,* pp. 104-105.

embargo, como figuración de una escena despótica típica, tan típica para el concepto de despotismo como aquellas en que Sarmiento representa la crueldad o el terror. Nada más elocuente, en este sentido, que el comentario con que cierra la narración de uno de esos raptos de su personaje que Sarmiento no puede censurar porque Facundo se ha mostrado magnánimo y generoso. "Por otra parte —escribe— ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Ésta es una prerrogativa del poder, como cualquier otra" (en la 1ª edición había escrito *despotismo* donde dice *poder* desde la 2ª edición).[35]

Podría observarse, por último, frente a éstas y a otras referencias textuales de sentido convergente, que en el *Facundo* no encontramos sólo analogías orientalistas y es **[98]** cenas que connoten la idea del despotismo. En efecto, para caracterizar la sociedad argentina Sarmiento habla también de Edad Media y de feudalismo, y la figura de Facundo Quiroga no tiene únicamente apariencia oriental: es asimismo el "hombre de naturaleza" y ejemplo de la categoría del "grande hombre", categoría historicista si las hay. Todo lo cual no haría sino recordarnos la variedad de piezas intelectuales y retóricas activadas por Sarmiento, ya para explicar ese "nuevo modo de ser que no tiene antecedentes marcados y conocidos"; ya para dotar al relato, a los cuadros de la naturaleza o a las escenas de costumbres, del encanto de lo novelesco y la sugestión de lo lejano; ya, en fin, para conferir fuerza persuasiva a argumentos que no suelen brillar por su encadenamiento lógico. La idea del despotismo, en conjunción con la imaginería orientalista, es sólo una de esas piezas.

---

[35] *Ibídem*, p. 166.

[103]

*Una vida ejemplar: La estrategia de Recuerdos de provincia**

CARLOS ALTAMIRANO
BEATRIZ SARLO

Indiquemos brevemente la oportunidad de este libro. 1850: en los círculos de exiliados argentinos, tanto en Chile como en Montevideo, se consolida día a día la convicción de que la brecha que se ha abierto entre el gobierno de Buenos Aires y el general Urquiza es irreparable y que ella anuncia el fin del rosismo. Sarmiento no sólo comparte esa certidumbre sino que se alista para intervenir en la crisis y promover su desenlace. En marzo de ese año ha publicado *Argirópolis* y la obra fue dedicada a la estrella militar en ascenso, el general Urquiza, "la gloria más alta de la Confederación". *Argirópolis* es el programa de un frente único antirrosista y un instrumento para alentar su constitución. En tono mesurado, Sarmiento se aplica a demostrar allí que la solución a los problemas más arduos de la organización nacional es simple y está al alcance de la mano: sólo Rosas es el obstáculo. Todos, es decir también el resto de los caudillos federales, pueden (más bien *deben)* ver en la permanencia de Ro-**[104]** sas al frente de la Confederación la ruina de sus intereses, la ruina de las provincias y la ruina general de la nación. La alternativa, o sea el progreso y la riqueza, el orden de la ley y la incorporación del país a la órbita de la civilización burguesa, todo puede llegar si se da un solo paso, convocar el congreso que constituya a la república.

A la misma coyuntura pertenece *Recuerdos de provincia,* cuyos propósitos

---

* Publicado en *Escritura*, N° 9, Caracas, enero-junio de 1980

son también políticos, aunque diferentes de los de *Argirópolis.* "Ardua tarea es sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica, y a veces con harto fundamento; pero más arduo aún es consentir la deshonra, tragarse injurias, y dejar que la modestia misma conspire en nuestro daño", escribe Sarmiento en la presentación de sus *Recuerdos.*[1] Se trataría, pues, de una defensa dirigida a los "compatriotas" ante los ataques del rosismo contra su reputación. Pero sus compatriotas no le otorgaron demasiado crédito a esta intención declarada. Alberdi, cuando creyó que, por la magnitud de las diferencias políticas, había llegado la hora de decirlo todo, no prestó ninguna atención al escudo defensivo con que Sarmiento había presentado su libro.[2] Para Alberdi no sólo era impudoroso que quien se decía republicano hablara de sí de ese modo; también puso de manifiesto que el objeto de la obra era presentar la figura de un candidato.

En verdad, es poco creíble que le resultara arduo hablar de sí mismo a alguien que lo hacía con tanta frecuencia.

Sin contar *Mi defensa* (1843), Sarmiento, apenas un año atrás, había hecho una pormenorizada ostentación de sus méritos en una larga circular a los gobernadores de la Confederación. Más aún: en noviembre de 1849, vuelve a tomarse como personaje en un artículo contra Rosas. Traza allí, en un pasaje admirable y elocuente en **[105]** muchos sentidos, un paralelo entre el gobernador de Buenos Aires y él, y en la confrontación, las mismas disposiciones tienen en cada personaje objetos ético-políticos opuestos. Hasta la envidia: "Ambos son envidiosos. Rosas le envidia a su enemigo la mansa y quieta reputación que se ha hecho entre los argentinos, de querer el bien de su país... Sarmiento le envidia el puesto admirable que ocupa, y si pudiera suplantarlo, lo que se promete para dentro de diez años, se forma mil castillos de todas las grandes cosas que realizaría con el concurso de sus compatriotas".[3]

Pero en este punto, más importante que comprobar la reiterada complacencia con que Sarmiento habla de sí es observar que en la configuración misma de sus *Recuerdos* se revela que la polémica antirrosista es sólo el pretexto para una operación más compleja y ambiciosa. Decíamos que *Recuerdos* se inserta en la misma coyuntura que *Argirópolis,* coyuntura que precede y sucede inmediatamente a la caída del rosismo. Es la hora de los programas y de las propuestas de organización nacional y a ella pertenece el

---

[1] Las citas se harán siguiendo la edición de la "Biblioteca argentina fundamental", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
[2] Cf. Juan Bautista Alberdi, *Cartas quillotanas,* primera edición, 1853
[3] Sarmiento, *Obras completas,* Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1948-1956, t. VI, p. 232.

ciclo de escritos del cual las *Bases* de Alberdi será el más afortunado. Al intervenir en ese espacio por medio de sus "reminiscencias", sin embargo, Sarmiento ya no se propone consolidar un campo de alianzas, sino convocar la atención sobre quien constituye la verdadera alternativa.

No sólo frente a Rosas: también frente al régimen de los caudillos. Y se trata de algo más que de la pretensión de adelantar la figura de un candidato, según la lectura nada concesiva de Alberdi. Por otra parte, Sarmiento mismo no hacía ningún secreto de sus aspiraciones: en la época de *Recuerdos* ponía en circulación una fotografía suya con la leyenda "Sarmiento, futuro presidente de la República". Pero hay otro pliegue político más en su intervención autobiográfica y radica en que Sarmiento busca definir por adelantado el papel que en la Argentina posrosista deben desempeñar **[105]** los actores que, en el presente, las necesidades de la alianza colocan lado a lado. En particular, los papeles respectivos del reformador letrado y el caudillo. Volveremos sobre esto más adelante.

Ahora bien, si ésta es la clave política del libro, el modo en que está construido y los medios literarios de que Sarmiento se vale para ello ponen de manifiesto una estructura ideológica y afectiva que no puede ser reducida a esa clave.

LA ESTRATEGIA DEL TEXTO

> "El pasado puede ser a un tiempo objeto de nostalgia y objeto de ironía; el presente se experimenta sucesivamente como un estado degradado (moralmente) y como un estado superior (intelectualmente)."
>
> STAROBINSKI

Recuerdos de provincia es un texto heterogéneo, cuya composición responde a diferentes modelos literarios. El primer índice de su heterogeneidad reside en que, presentándose como una defensa en la que Sarmiento está dispuesto a hablar de sí y de sus virtudes públicas, es a lo largo de buena parte del libro una historia de antepasados reales y adoptivos. En esta historia se alternan los episodios de costumbres, el panegírico, los retratos físicos y morales, la descripción de caracteres, los juicios políticos e históricos, la evocación subjetiva y la narración propiamente dicha. La disparidad temática y retórica produce a la vez la riqueza y las fisuras del texto, en general resultado de un exceso, de una acumulación donde es posible rastrear una idea de la eficacia estilística basada sobre la abundancia.

Se verá enseguida las razones ideológicas del vínculo entre autobiografía e historia en *Recuerdos;* la subje- **[105]** tividad romántica no hace sino

potenciar una teoría de la historia nacional pensada a través de sus tipos fundamentales: un linaje de grandes hombres que culmina en el propio Sarmiento. El texto, en su composición, se encarga de figurar este linaje, siendo primero historia y luego autobiografía. Pero cuando es historia, es historia cifrada: una narración llena de presagios y anticipaciones, que anuncia su desenlace en la biografía en primera persona de Sarmiento. Las anticipaciones son la forma literaria de esos presagios y ellas le dan ese ritmo sacudido entre el pasado y el presente que tiene el texto. Sarmiento, más que gobernar, parece gobernado por estos sacudimientos, estos cortes donde se pasa de los Sayavedra como tipos de la barbarie regional a una tarde en que Sarmiento fue insultado por uno de ellos, de los huarpes y su descendiente el rastreador Calíbar a la gloria que éste recibió en Europa por haber sido inmortalizado en el *Facundo.* No hay nada que no sea significativo en la historia pasada y que no proyecte sus luces y sus sombras sobre la vida del último grande hombre sanjuanino, el propio Sarmiento: como todo es significativo, todo es entrelazado en el movimiento del texto, que nunca deja de señalar las coincidencias, las similitudes, los paralelos, las amplificaciones que unen historia nacional y biografía personal.

Recuerdos se expande para albergar todos los agregados que, desde el punto de vista de una estrategia de persuasión, parecen necesarios. Esta estrategia se define en dos ejes: en primer lugar, la historia sirve para demostrar que la autobiografía es la de un descendiente, de un producto de la tradición nacional y no la de un agónico héroe desarraigado como en *Mi defensa;* en segundo lugar, el texto debe persuadir a sus lectores sobre las certidumbres de su ideología: no es la historia de cualquier hombre político, sino la del individuo capaz de forjar la solución de los problemas argentinos, el único rival de Rosas. Para los objetivos de la persuasión, el texto ha **[106]** elegido el contrapunto de la historia pasada y la situación presente, cruzándolo con la trama de biografía de grandes hombres y autobiografía del candidato. No siempre estos dos contrapuntos logran controlar la proliferación de contrastes, paralelos y anticipaciones, los recorridos de una anticipación a otra, de una vida ejemplar a otra, para apuntar todas a la emergencia de Sarmiento.

Los contrapuntos tienen un sentido en el pasado y otro en el presente de la narración. Vista desde el pasado, la autobiografía tiene su origen en la historia provincial y nacional; vista desde el presente, esta historia es un proceso cuyo punto más alto es la vida de Sarmiento. Este doble movimiento del texto modula los dos tonos de la escritura de *Recuerdos:* nostalgia, ironía comprensiva, inflexión ejemplarizante para el pasado; indignación moral y enjuiciamiento intelectual del presente. Al mismo tiempo, no puede afirmarse

que sean tonos completamente estables, cuya aparición está garantizada de antemano. Por el contrario, la degradación moral y cultural del presente que es denunciada con todos los recursos que la retórica presta a la indignación (interrogaciones, exclamaciones, sarcasmos, insultos, invocaciones, etc.), al conocer una excepción históricamente significativa en el surgimiento de Sarmiento como héroe, tiene su respuesta, también en presente, por medio de esas narraciones de escritura optimista: esas pequeñas novelas (episodios de iniciación, triunfos personales, reconocimientos) que condensan la carrera del protagonista. Y también, la ironía nostálgica con que se escribe sobre el pasado desaparece cuando la colonia, la Inquisición y Rosas entran a formar sistema en una serie de comparaciones características de una tesis histórica que, si no es fundamental en *Recuerdos,* emerge en muchos lugares del texto: Rosas es la culminación de la barbarie española.

La heterogeneidad de la escritura de *Recuerdos* es producida también por la alternancia de enunciados lite- **[107]** rarios e ideológicos. Esta alternancia se presenta como la modalidad característica de un texto que debe a la vez narrar una o varias historias y explicar su significado. El discurso subraya, por medio de enunciados ideológicos, las significaciones evidentes, completando, con un programa, la moral de los relatos ejemplares. Si ambos tipos de enunciados son relativamente coherentes desde el punto de vista de su ideología, ya que han sido combinados para que unos funcionen como ilustración de los otros, su heterogeneidad estilística no es menos perceptible cuando en un mismo tramo se narra un episodio, se describe un ambiente, se intercala un recuerdo y, finalmente, se utiliza todo como metáfora o condensación de una situación más general e inclusiva.[4]

Los enunciados literarios remiten a los ideológicos y viceversa. La acumulación de unos y otros, sobre todo cuando se sacan la palabra mutuamente, cuando se interrumpen y se precipitan disputándose el primer plano del texto, produce el efecto de la carencia de plan, sugiriendo una arritmia que por momentos se acerca más al desorden que a la heterogeneidad gobernada de los mejores tramos de *Recuerdos.* De este efecto también es responsable la resistencia a la corrección que llega a ser exhibida abiertamente: "Llamóse al servicio al indio Saavedra, salteador y asesino, muerto después de una puñalada en una borrachera, y no ajusticiado como, *por error,* dije hablando al principio de su familia".[5] El error lo había cometido Sarmiento en uno de los primeros capítulos del mismo libro: ¿por qué no corrigió sobre el manuscrito, en vez de intercalar esta corrección

[4] Véase, como ejemplo de este procedimiento, la historia de Jofré, el salón convertido en billar, la barbarización de las costumbres representada en la barbarización del lenguaje, etc. *Rec* pp. 24-5.
[5] *Rec*, p. 183.

retardada? Si ya había entregado su manuscrito a la composición, ¿por qué no corrigió sobre pruebas?; ¿por qué no corrigió en ediciones sucesivas? Y, además, donde Sarmiento señala un error, hay en realidad otra anomalía: a la falsa muerte se agrega la disparidad en la escritura del nombre, Saavedra en el pasaje citado, Sayavedra en el capítulo que se le dedica. **[108]**

La digresión que se intercala para reparar el error, al que por otra parte no se quiere eliminar lisa y llanamente, no es sino uno de los muchos tramos del texto en que éste crece por agregación. El sistema de ramificaciones en que un episodio es interrumpido para intercalar otro se vuelve, por momentos, incontrolable y conspira contra la tensión narrativa que, a través de otros signos, Sarmiento busca claramente imprimir a su texto. *Recuerdos* conserva todos los rastros del primer trabajo de escritura, todo lo que, en la segunda lectura y en la corrección, se elimina para alcanzar cierto ideal compositivo limpio de desorden, de repetición, de obsesiones, de idas y vueltas. Si no puede afirmarse que conservar estos rasgos obedece siempre a una elección deliberada, tampoco puede atribuirse su constancia a un descontrolado apresuramiento, a una desprolijidad de carácter. Ellos tienen que ver, claro está, con la improvisación, pero concebida como un camino tan legítimo como otros de la producción literaria. Hay una teoría romántica del *impromptu* a la cual los métodos de la escritura de Sarmiento no son ajenos: el movimiento, aun desordenado, de la escritura reproduce en la superficie del texto el oleaje de la inspiración, la percepción violenta e instantánea de la verdad literaria que es, a la vez, verdad histórica.

LA ELECCIÓN DEL GÉNERO

> "Lo mismo sucede con todos los grandes individuos históricos: sus propósitos particulares contienen la voluntad sustancial del Espíritu Universal."
>
> HEGEL

¿Por qué una autobiografía? Sería ir demasiado rápido y hacerlo demasiado simple explicar esa elección literaria de Sarmiento únicamente por las razones políticas ex-**[109]** puestas más arriba. Entonces, ¿el egotismo, ese culto desaforado de "don Yo" como sus contemporáneos, con mayor o menor malicia, lo apodarían? Sí, la presión de este resorte, llamémoslo psicológico, es indudable, pero propuesta como explicación no deja de ser genérica y para especificarla, es decir para comprender las formas particulares que el egotismo asume en Sarmiento, las formas de una vindicación mortificada de méritos no reconocidos, hay que remontarse a las condiciones de constitución de esa estructura de sentimiento que es tanto psicológica como social y cultural.

Sarmiento nos dirá algo sobre ello, aunque a veces oblicuamente, en sus "reminiscencias". De todos modos, esa compulsión a vindicarse sólo nos aproxima a la cuestión planteada. Si bien ella le da una inflexión subjetiva fuerte a los propósitos políticos deliberados de la elección autobiográfica, resultaría insuficiente que nos detuviéramos allí, e ir más allá significa otorgarle todo su valor a un conjunto de certidumbres ideológicas que forman parte del mundo intelectual de Sarmiento.

El valor de las vidas ejemplares. "Gusto, a más de esto, de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud oscurecida." [6] Se trata de una ejemplaridad moral y la biografía no es sino el instrumento didáctico que permite "estampar las buenas ideas" por medio del ejemplo concreto de una "vida". Esta concepción didáctico-moral de la biografía, que reaparece una y otra vez en *Recuerdos,* pero que Sarmiento enuncia también en muchas otras ocasiones, es una certidumbre hondamente arraigada en él. Allí se puede reconocer, sin dudas, un rasgo ideológico del reformador iluminista, afanado por extirpar los "vicios" o los errores que obstruyen la constitución de una comunidad civilizada y para quien hay un conjunto de principios o "virtudes" simples y útiles que deben inculcarse por los medios más eficaces. En Sarmiento, sin embargo, no se trata meramente de una **[110]** convicción abstracta, adquirida con el conocimiento de las doctrinas que forjaron su maduración ideológica. En el gusto por la biografía, gusto por escribirla, pero previamente gusto por leerla, se encuentra el eco de su propio descubrimiento de ciertas "vidas ejemplares", Cicerón primero, después y sobre todo, Franklin: "El segundo libro fue la *Vida* de Franklin y libro alguno me ha hecho más bien que éste".[7] Y sobre las fantasías que esa lectura despertó, él lo dice todo: "Yo me sentía Franklin; ¿y por qué no? Era pobrísimo como él, estudioso como él, y dándome maña y siguiendo sus huellas, podía llegar un día a formarme como él, ser doctor *ad honorem* como él, y hacerme un lugar en las letras y en la política americanas".[8]

Pero en esa afición por las "vidas ejemplares" ¿no hay también la huella de un momento más arcaico, previo a su descubrimiento de los santos laicos que, como Franklin, deben "estar en los altares de la humanidad"? Es decir, la huella de su familiaridad con otras vidas de santos, aquellos que rodearon los años de formación bajo la tutela de sus tíos religiosos. En el mismo pasaje de *Recuerdos* en que evoca la experiencia conmovedora que representa para él la lectura de la vida de Franklin y en que reclama la divulgación de libros como

---

[6] *Rec,* p. 9.
[7] *Rec,* p. 162.
[8] *Rec,* pp. 162-3.

ése, capaces de proporcionar un "modelo práctico, hacedero, posible" a las "aspiraciones del alma juvenil", Sarmiento rechaza la literatura hagiográfica: "Los predicadores nos proponen los santos del Cielo para que imitemos sus virtudes ascéticas y sus maceraciones; pero por más bien intencionado que el niño sea, renuncia desde temprano a la pretensión de hacer milagros, por la sencilla razón de que los que lo aconsejaban se abstienen ellos mismos de hacerlos".[9] Ahora, si se lee con cuidado, se puede observar que la ironía un poco hereje del adulto incrédulo cae sobre el contenido de las virtudes inculcadas y no sobre la forma de su transmisión literaria, forma que integraba el repertorio de la enseñanza catequística del niño cu-**[111]** yas dos grandes predilecciones eran modelar santos y soldados en arcilla. Si la afición por la biografía como instrumento didáctico-moral pudo tener comienzos tan tempranos, con los años cambiarían los modelos a imitar. Las virtudes y los ejemplos ya no serían aquellos que conducen al cielo y a los altares de *la* religión, sino aquellos que llevan al progreso, a la civilización y a los "altares de la humanidad". Serán virtudes públicas y entre éstas pueden figurar la ambición o el afán de elevarse, si su ejercicio resulta beneficioso para la sociedad de los hombres. En otras palabras, los valores laico-burgueses ocupan el lugar de las buenas ideas a estampar por medio de las vidas ejemplares. Y el Franklin de los *Recuerdos* es Sarmiento mismo.

Hay, sin embargo, otro tipo de ejemplaridad, ya no moral sino histórica, la de los individuos representativos, aquellos cuya figura condensa el significado de toda una época. "La historia, escribe Sarmiento, no marcharía sin tomar de ella sus personajes, y la nuestra hubiera de ser riquísima en caracteres, si los que pueden, recogieran con tiempo las noticias que la tradición conserva de los contemporáneos. El aspecto del suelo me ha mostrado a veces la fisonomía de los hombres, y éstos indican casi siempre el camino que han debido llevar los acontecimientos."[10] La determinación de los hombres por el suelo y los hombres o, mejor dicho, el grande hombre, como cifra de los acontecimientos: sabemos que es en *Facundo* donde Sarmiento ha empleado con mayor eficacia estos principios hermenéuticos. Es sabido también de dónde los ha extraído: de las lecciones del historicismo romántico, aprendidas no sólo en la historiografía sino en las novelas de su tiempo. En este caso, la biografía es también una forma apropiada, pero su función ya no es didáctico-moral, al menos ya no lo es en primer término. Vale sobre todo como medio de conocimiento histórico, como instrumento para descifrar enigmas, tal como *Facundo* resolvió los enigmas de la **[112]** guerra civil y del rosismo. En *Recuerdos,* Sarmiento elabora sus reminiscencias proyectando sobre ellas esa

---

[9] *Rec,* p. 163
[10] *Rec,* pp. 9-10.

visión historicista, tanto en la composición de los *tableaux* como en la construcción de los personajes, cuyos atributos y flaquezas morales son ante todo signos de una época. Hará algo más sin embargo, y aquí volvemos a reencontrarnos con la autobiografía: proyectará sobre sí, es decir sobre su propia trayectoria, ese signo de representatividad, haciendo de su destino no un destino contingente sino un destino histórico: "...pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos por despegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la retiene encadenada".[11] Su vida es el espejo de la vida de América del Sur, sus tribulaciones no son acontecimientos ordinarios sino la expresión condensada de las tribulaciones de una comunidad cuyas tentativas por instituir un nuevo orden se reflejan en la perseverante aspiración de Sarmiento. Así, su propia biografía es portadora de un sentido histórico tal como lo era la biografía de Quiroga. Mientras las peripecias de ésta revelaban el significado de la barbarie, los "trabajos" de aquélla ponen de manifiesto los esfuerzos de la civilización. Al escribir su segunda autobiografía, Sarmiento le da forma a esta "conciencia de sí", conciencia a través de la cual vive su relación con la historia, y con las fuerzas que, según su versión del proceso argentino, se disputan el predominio del país. Si, de acuerdo con Gusdorf, Michelet ha hecho de la *Historia de Francia* su autobiografía, podría decirse que Sarmiento hace de su autobiografía un fragmento significativo de la historia nacional.

Ahora, en la vida de un individuo representativo ningún incidente es trivial: puede ser una anticipación que el curso posterior habrá de confirmar o puede ser la ma-**[113]** nifestación sensible de una tendencia histórica. "¡Por qué rara combinación de circunstancias mi primer paso en la vida era levantar una escuela y trazar una población, los mismos conatos que revelan hoy mis escritos sobre *Educación popular y* colonias!"[12] Así remata Sarmiento su evocación de los trabajos de civilización que llevó a cabo a los quince años acompañando a su tío en un lejano rincón de la provincia de San Luis. Desde la perspectiva del presente, la de los libros y los proyectos actuales, aquella combinación de circunstancias pierde su aparente contingencia para revelar una intencionalidad profunda que halla en el presente su cumplimiento y su verdad. La astucia de la razón (historicista), ya se sabe, se vale de mil azares para llevar a cabo sus planes y la combinación de circunstancias contiene el futuro en germen. "Las pequeñeces de mi vida", anuncia Sarmiento en la

---

[11] *Rec,* p. 144.
[12] *Rec,* p. 49.

presentación de *Recuerdos*, pero en realidad sitúa estas pequeñeces en una escala que las convierte en portadoras de sentido histórico. Incluso una anécdota familiar puede redimensionarse mediante el ejercicio de su reconstrucción historicista. Véase, por ejemplo, cómo anticipa y proporciona la clave del debate doméstico que habían librado la madre y las hermanas a consecuencia del afán innovador de estas últimas: "Deténgome con placer en estos detalles, porque santos e higuera fueron personajes más tarde de un drama familiar en que lucharon porfiadamente las ideas coloniales con las nuevas".[13] Sarmiento reconstruye la porfía familiar insertándola en una red de juicios y reflexiones acerca de los efectos traumáticos de las transformaciones históricas y acerca de la ceguera cruel del espíritu de reforma a cualquier precio, al precio incluso de los valores alojados en las cosas del pasado, como ocurrió con el ímpetu renovador que se abrió pasó junto al movimiento de la independencia. La lente historicista amplifica el drama familiar transformándolo en vehículo de un drama histórico, punto de confrontación de dos épocas: la co-**[114]** lonia y el espíritu español de un lado, el siglo XVIII, la voluntad de reforma, a veces despiadada y sin mesura del otro.

Esa lente historicista, que es un componente esencial de la "conciencia de sí", no sólo redimensiona las pequeñeces de la vida individual o familiar, sino que las torna providenciales. Es tan orgánica la solidaridad entre el sentido de la historia patria y los incidentes de la trayectoria biográfica que Sarmiento la ve manifestarse desde antes de su nacimiento: "Extrañas emociones han debido agitar el alma de nuestros padres en 1810. La perspectiva crepuscular de una nueva época, la libertad, la independencia, el porvenir, palabras nuevas entonces, han debido estremecer dulcemente las fibras, excitar la imaginación, hacer agolpar la sangre por minutos al corazón de nuestros padres... Yo he nacido en 1811, el noveno mes después del 25 de Mayo".[14]

Autoconciencia historicista y providencialismo, afición por las vidas ejemplares, ya como forma didáctico-moral, ya como forma de conocimiento histórico, intención política deliberada, compulsión a vindicarse: es en el juego de esta determinación plural donde hay que colocar la operación autobiográfica de *Recuerdos*. La construcción del texto amalgama esas instancias sin disolverlas.

También el personaje resulta de la intersección de líneas dispares: es el protagonista de un relato de doble faz. Por un lado, la historia del descendiente de una vieja familia colonial; por el otro, los trabajos de la formación de un autodidacta. Heredero de un linaje y *selfmade man*, Sarmiento modula con

---

[13] Adolfo Prieto ha llamado la atención sobre este episodio en *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966. **[157]**

[14] *Rec*, p. 144.

esta doble determinación las historias que sobre el mismo hombre se entrelazan en *Recuerdos.* Y si el arma del autodidacta es, como veremos, una compleja máquina de aprender, la riqueza del descendiente toma la forma de una genealogía y de una herencia simbólica. En nuestro análisis de las dos figuras se invierte el orden de secuencia de *Recuerdos.*
[115]

EL AUTODIDACTA Y LA MÁQUINA DE APRENDER

> "Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimum de la vida patriarcal..."
>
> PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

En *Mi defensa*, la historia de la infancia es la narración de un aprendizaje. Sarmiento aprende a leer y en la práctica de la lectura descubre el origen de todas sus disposiciones intelectuales. No hay otro argentino del siglo XIX para quien el nexo entre lectura y cultura demuestre su necesidad de manera tan personal. Para Sarmiento, la capacidad de leer no es sólo instrumento sino principio y causa de la formación intelectual, según un modelo de aprendizaje solitario en el cual la lectura es siempre 'instructiva'. A Sarmiento no se le enseñó esa lectura de gusto, lectura por el placer, propia de la literatura, y, a la necesidad de aprender de todos los libros, se unió, en su horizonte cultural, la condena que la colonia dispuso sobre los textos de imaginación. Utilitaria y moral, la lectura infantil y adolescente de Sarmiento le imprime una marca que perdurará con los años: esa desconfianza de la poesía cuya lectura no agrega, de manera inmediatamente perceptible, conocimiento.

Sarmiento asegura "haber aprendido a leer muy bien"[15]y es legítimo preguntarse cuál es el valor especial de esta disposición que se esgrime con tanta insistencia. Para quien a los treinta años, cuando escribe esto, ya es periodista en Chile e interlocutor o protegido de algunos políticos prominentes, el aprendizaje de la lectura debería, normalmente, recordarse sólo como episodio de infancia. Sin embargo, en *Mi defensa,* la afirmación tiene un significado **[116]** contemporáneo al momento en que se la enuncia. La capacidad de "leer bien" no se da todavía por supuesta, incluso en un hombre que, como Sarmiento, ya ha logrado sus primeros triunfos intelectuales. Sarmiento explica que "lee bien", captando íntegramente el sentido de los textos y que esa destreza adquirida ha despertado su "afición a instruir (se)": a los cinco años, en una pobre ciudad de provincia, el niño

[15] *Mi defensa,* en *Sarmiento en el destierro,* edición ordenada con notas y un estudio por Armando Donoso, Buenos Aires, Gleizer, 1927, p. 160.

Sarmiento había atravesado la barrera social que separaba a los iletrados de los letrados, provocando la admiración del vecindario.[16] Poder leer significaba entonces la condición de la independencia intelectual: rodeado de curas, alumno de algunos de ellos, Sarmiento al adquirir la capacidad de "leer muy bien" alcanza al mismo tiempo el acceso a la cultura sin la mediación de los letrados típicos de esa sociedad tradicional, los sacerdotes. Capacidad de lectura, adquisición de los instrumentos culturales y emancipación intelectual están, en la experiencia personal de Sarmiento, fundidos. En las provincias de su infancia y adolescencia, la lectura es el medio para la adquisición de un patrimonio simbólico y de un conjunto de disposiciones que, con las heredadas del linaje familiar evocado en *Recuerdos*, le permitirán salvar la distancia que lo separa de la miseria de los Albarracines.[17]

Sarmiento valora la lectura como la capacidad que lo colocó por encima dé una sociedad iletrada, sin verse en la necesidad de recurrir a la carrera sacerdotal. De esta forma, en su experiencia, "leer bien" (disposición que su madre tuvo, nos cuenta, pero que había perdido a los setenta años; su padre tampoco era un hombre de 'muchas letras') es ya separarse del mundo del trabajo manual e ingresar en la sociedad de los espíritus cultivados. Incluso, en su recuerdo, la voz del padre expresa la misma convicción: insistía en que su hijo leyera, afirmando al mismo tiempo su decisión de que no ejerciera ningún oficio manual.

"Leer muy bien" origina, en su experiencia, la afición a instruirse, trazándose de este modo el camino del autodi-**[117]** dacta. Sarmiento cuenta en *Recuerdos* dos tipos de relación cultural, uniendo al aprendizaje de la lectura una genealogía letrada que es parte importante de su *familia construida.* Autodidacta, aparece empeñado al mismo tiempo en poblar sus años de infancia y adolescencia con figuras de maestros, muchos de ellos sacerdotes: el obispo Quiroga Sarmiento empezó a enseñarle a leer a los cuatro años y el presbítero José de Oro le impartió durante varios años lecciones que podrían llamarse de vida, más un conjunto de reglas morales prácticas que conocimientos propios de una instrucción sistemática. Estos maestros, y los que alentaron el clima democrático de la Escuela de la Patria fundada por la revolución en San Juan, no superaban en su enseñanza un nivel, el de las primeras letras, el de los dispersos conocimientos elementales. Es por eso por lo que, para siempre, Sarmiento quedó marcado por la convicción de ser un autodidacta.

---

[16] En *Rec.*, p. 145, Sarmiento cuenta que se lo llevaba de casa en casa para que leyera en voz alta.

[17] Como se verá más adelante, las familias materna y paterna habían seguido un curso de decadencia económica, aunque en el caso de los Albarracín el deterioro era más dramático, según el texto de *Recuerdos* que rememora, recogiendo un relato de Paula Albarracín, la riqueza colonial que ésta había alcanzado a ver, bajo la forma de tesoro, en casa de Antonia Irarrazábal.

En efecto, toda la historia de su aprendizaje es al mismo tiempo la historia de las dificultades materiales y sociales de su educación: "la fatalidad, escribe, intervenía para cerrarme el paso".[18] El azar y la política bárbara son las dos figuras de la fatalidad y fue, justamente, contra ambas como Sarmiento adquirió su cultura, para transformarla luego en arma contra la barbarie y la arbitrariedad. Dos veces está a punto de ser enviado a Buenos Aires, al Colegio de Ciencias Morales: en la primera, el sorteo de las becas le resulta adverso; en la segunda, va a partir de San Juan en el momento en que las lanzas de Facundo Quiroga "venían en bosque polvoroso agitando sus siniestras banderolas por las calles".[19] Según la narración de *Recuerdos,* el fracaso de su viaje a Buenos Aires y la llegada de Facundo están implicados Por una causalidad tan fuerte, tan obvia, que Sarmiento no cree ni siquiera necesario explicarla. Esta es la primera de la serie significativa en que los hechos de su vida se cruzan —como premoniciones o símbolos— con los de la historia provincial. Pero este cruce ya había sido **[118]** anticipado en el mismo capítulo de *Recuerdos* de manera tal que las lanzas de Facundo sean también la culminación, no menos dramática por previsible, de otras fatalidades históricas: en 1821, una revuelta provincial impide su ingreso en el colegio de Loreto en Córdoba ("me dejó sin maestro de latín"); en 1825, abandona unos vagos estudios de agrimensura para seguir a San Luis a José de Oro quien se había exiliado allí después de derrotado el partido contrario al gobernador liberal del Carril en San Juan. La historia de las guerras civiles proporciona a los *Recuerdos* de Sarmiento los obstáculos que la fatalidad o la barbarie pusieron en el camino de su educación. El texto tematiza estos obstáculos, transformándolos en símbolos y anticipaciones, pero sólo oblicuamente nos habla de otro obstáculo, arraigado en la constitución misma de la sociedad provincial: el peso tradicionalista que representaba el predominio de la religión y del clero en la vida intelectual de San Juan. Al mismo tiempo que Sarmiento hace el elogio de los sacerdotes que fueron sus primeros maestros, el texto de *Recuerdos* silencia la serie de peligros que el adolescente autodidacta enfrentó hasta llegar a sus primeros modelos laicos: Cicerón y Franklin. Sólo en un tramo, la narración muestra, alusivamente, la profundidad del riesgo corrido. Es cuando se relata la experiencia con el cura Castro Barros. En el retrato del fanático religioso y político, que Sarmiento escribe tomando como patrón la figura del endemoniado y el exorcista al mismo tiempo, se muestran resumidos en un hombre los rasgos de una situación: frente a la religiosidad filantrópica y liberal de los Oro, el fanatismo de la Inquisición y la colonia, a cuyo clima cultural pertenece también el

[18] *Rec,* p. 157.
[19] *Rec,* p. 157.

rosismo. Pero a los dieciséis años, estas oposiciones que se van a organizar previsiblemente en el texto de *Recuerdos*, no figuran con tanta claridad en la perspectiva del adolescente que se confiesa con Castro Barros: "para consultarme de mis dudas, para acercarme más y más a aquella fuente de **[119]** luz, que con mi razón de dieciséis años hallé vacía, oscura, ignorante y engañosa".[20]El oxímoron organiza la construcción de la frase, con su clásico procedimiento de condensación (fuente de luz oscura, fuente —por desplazamiento: manantial— vacía). Pero no sólo formalmente este oxímoron exhibe una oposición y tampoco esta oposición es sólo semántica. La presencia de la figura descubre y sintetiza la contradicción que atravesaba la religiosidad, contradicción ideológica (curas liberales y curas fanáticos) y política (los debates sobre la regulación de las relaciones entre Iglesia y Estado provincial son importantes en la historia de Oro que narra *Recuerdos).* Respecto de este campo dominado por la religión, la intervención de la Iglesia en lo político y la presencia mayoritaria de sacerdotes en el mundo intelectual de la provincia, debe construir el adolescente Sarmiento su nueva cultura. Este es el otro obstáculo de la fatalidad social que obstruye el camino del autodidacta, aunque, como en el oxímoron, la obstrucción haya sido el primer momento de su educación: la religión le proporcionó las primeras letras.[21]

Hay en *Recuerdos* una ambivalencia básica frente a la carrera del autodidacta. Por un lado se exalta el titanismo romántico de su empresa y se valorizan las dificultades vencidas en el trayecto, centrado sobre la actividad frenética de la lectura, para llegar a la cultura con la mediación casi exclusiva de los libros. Pero, por el otro, se experimenta una tensión competitiva constante respecto de la cultura académica. La existencia del espacio académico con su jerarquía y su sistema de promoción se convierte, para el autodidacta, en la prueba visible de su diferencia, que no puede vivir sino como mortificación. A Sarmiento le faltan todos los títulos que se adquieren según los procedimientos formales: no tiene herencia material ni apellido, no ha hecho carrera militar ni pertenece al clero como sus parientes más ilustres; no es, ni siquiera, doctor. Estas carencias irri-**[120]** tan la narración de *Recuerdos* con una suerte de comparación permanente entre el autodidacta y los doctores. El texto tiene un tono de desmesurada indignación cuando

---

[20] Rec, p. 159.

[21] Y los primeros textos son también sagrados: "Otra lectura ocupóme más de un año: ¡la Biblia! Por las noches, después de las ocho, hora de cerrar la tienda, mi tío don Juan Pascual Albarracín, presbítero, ya me aguardaba en casa y durante dos horas discutíamos sobre lo que iba sucesivamente leyendo, desde el Génesis hasta el Apocalipsis". *Rec*, 158. Las consecuencias de esta formación se proyectan, dice Halperin, sobre la escritura de Sarmiento: "En Sarmiento la capa más honda no la proporcionan Moratín ni Jovellanos, sino una arcaica cultura esclesiástica y escrituraria", prólogo de Tulio Halperin Donghi a *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. XXXVII.

recuerda algunos de los lemas con que se lo atacó en Chile. Estos ataques son para Sarmiento siempre mortales porque le parece que ponen en peligro toda su carrera, su identidad y su nombre, incluso en el caso del que se transcribe y que el relato presenta como una broma de colegio: "No a principio de mi carrera de escritor, sino más tarde, levantóse en Santiago un sentimiento de desdén por mi inferioridad, de que hasta los muchachos de los colegios participaron. Yo preguntaría hoy, si fuera necesario, a todos esos jóvenes del *Seminario,* si habían hecho realmente estudios más serios que yo. ¿También a mí querían embaucarme con sus seis años del Instituto Nacional? ¡Pues qué! ¿No sé yo, hoy examinador universitario, lo que en los colegios se enseña?". [22]En efecto, Sarmiento ha pasado de examinado a examinador, pero las heridas de la titánica acumulación del saber permanecerán abiertas de por vida. América del Sur no era como esos Estados Unidos que ya conocía, donde podía cambiarse el equipo de minero por el frac y ascender de minero a legislador. Por eso perseguirá siempre un doctorado, un grado militar que merecería por su ciencia en la materia, un reconocimiento académico. Es, como lo repetirá, convirtiéndolo en uno de sus temas autobiográficos, un hijo de sus obras. A Europa, según el relato de *Viajes,* llevó dos presentaciones, la del gobierno chileno de quien era enviado y el *Facundo.* Creía que la segunda era la más valiosa y con ella forzó la circunspección de los políticos franceses y montó guardia frente a la puerta de *la Revue de Deux Mondes.* Pero si el texto de *Recuerdos,* por un lado, afirma "a mi progenie me sucedo yo" y esta fórmula preside el relato de la carrera del joven pobre, se hace cargo también de la contradicción que el autodidacta padece frente a las jerarquías tradicionales. Esta contradicción **[121]** se pone en el camino de Sarmiento en muchos momentos de su vida y la irritación con que contesta a los muchachos chilenos del Seminario, parece también anticipar el juicio despectivo de Alberdi en las *Cartas quillotanas.* Sarmiento es un periodista que no ha escrito un solo "libro dogmático", es decir, es un hombre incapaz, por su formación, de construir sistemas.

Pero junto a la obsesión de la desventaja del autodidacta, Sarmiento conoce las gratificaciones que proporciona el saber. Su elevación social está conectada con la cultura adquirida. E, incluso, su identidad social, en Chile, está definida por sus instrumentos culturales. En el texto de *Recuerdos,* la formación solitaria es propuesta también como modelo: triunfar sobre las dificultades de una educación asistemática, hasta llegar a convencerse de que incluso es mejor y más independiente que la formación académica, se une para siempre con una forma de transmisión del saber que el texto exalta. Son los

[22] *Rec,* p. 169.

catecismos, las preguntas y respuestas, los ejemplos, las normas fáciles. La forma catecismo, que su tío Oro utiliza en los diálogos con el niño Sarmiento, aparece como la solución del aprendizaje solitario. En el catecismo se reproduce fantasmagóricamente el diálogo entre maestro y discípulo, las preguntas se anticipan a las dudas que las respuestas previsiblemente aclararán. El joven protagonista de *Recuerdos* los había presentido: "¡Los he hallado!, podía exclamar como Arquímedes, porque yo los había previsto, inventado, buscado aquellos catecismos..."[23] y su experiencia con los catecismos de Ackermann sobre historia influye en el modelo de transmisión del saber que el texto va proponiendo. Cuando recuerda el tipo de religiosidad de su madre, inculcada por el dieciochesco cura Castro, aparece el motivo pedagógico de las normas fáciles y sencillas, que puedan ser repetidas y cumplidas; antes había contado su experiencia con el cura Oro, cuyas respuestas a las preguntas del Ciudadano (el niño Sarmiento) se anotan y se conservan **[122]** en un cuaderno; más tarde, el giro decisivo que fue la lectura de un libro fácil y ejemplar, la autobiografía de Franklin; en el capítulo final de *Recuerdos,* cuando llega el momento de resumir la obra realizada hasta entonces, la preocupación por la simplificación de los métodos de aprendizaje, las instrucciones a los maestros y, en especial, su propuesta de modificación ortográfica, demuestran haber recibido tanta atención como la redacción, traducción o edición de vidas ejemplares, esa especie de hagiografía laica que domina la figura de Franklin. Y los impulsos democratizantes del adulto Sarmiento se alimentan de la experiencia del adolescente de *Recuerdos,* al hacer de la simplificación de la escritura y de las formas de exposición del conocimiento vehículos de su difusión popular.

NACE UN ESCRITOR

> "Fuera del mundo literario, no existe ni una sola persona que conozca la horrible odisea que hay que sufrir para lograr una cierta fama."
>
> BALZAC, Las *ilusiones perdidas*

El capítulo de *Recuerdos* titulado "Chile" es el de la lucha por el reconocimiento narrada a través de dos motivos: la iniciación y la difamación. En ambos se decide el destino del protagonista, que vive el episodio de iniciación como el punto donde la vida cambia de curso, punto en que la vocación se expresa, es legitimada públicamente, si se triunfa, y que señala, al mismo tiempo, el ingreso a otro mundo (el de los adultos, el de los

---

[23] *Rec,* p. 158.

consagrados, el de los ricos, el de los amantes, etc.) Tema romántico si los hay, el de la iniciación (y el de la derrota de la infamia) no sólo se repite en *Recuerdos*, sino que aparece cargado de un contenido simbólico denso. **[123]**

La iniciación literaria en Chile no por azar aparece en el texto vinculada directamente al episodio de cruce de la cordillera e inscripción de la famosa divisa sobre las ideas, con que se abre la primera edición de *Facundo.*[24] El texto establece claramente, por contigüidad y continuidad del relato, el vínculo entre "On ne tue point les idées", escrito por Sarmiento bajo las armas de la patria, y el artículo que publica a los tres meses en la prensa chilena. Ambos textos, la inscripción y el artículo, son anónimos. Mejor dicho, están incluidos en un sistema de atribuciones que, en vez de encaminar hacia sus verdaderos autores, despista a quien quiera reconocerlos. La frase inscripta al cruzar la cordillera, cuya procedencia Sarmiento se cuida bien de descubrir, no anunciándola ni como propia ni como ajena, fue diversamente atribuida a Volney, Fortoul, Diderot y Didier. El artículo con que se inicia en la prensa chilena aparece firmado por "Un teniente de artillería en Chacabuco". El seudónimo o el anonimato les otorga un carácter cifrado a esos textos. Hay una traducción de "On ne tue point les idées" que Sarmiento proporciona en *Facundo* y que seguramente conserva su vigencia para el momento en que escribe *Recuerdos:* "¿Qué significa esto?... Significaba simplemente, que venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y que me proponía hacer proyectar los rayos de las luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes".[25] Pero el significado de la divisa en francés debe buscarse también en su doble enlace con *Recuerdos de provincia:* en su mención explícita al comenzar el capítulo sobre Chile, y en el episodio que lo precede cronológicamente, que falta en *Facundo* y está en *Recuerdos.* La noche anterior al cruce de los Andes, Sarmiento está a punto de ser muerto en uno de esos confusos episodios de las guerras civiles argentinas. Se salva, simplemente, por un ardid de la inteligencia, demostrando en su éxito la astucia de la 'civilización' frente a la violencia ciega de la soldadesca "bárbara". Las "ideas" son **[124]** las que, encarnadas en Sarmiento, cruzan al día siguiente la cordillera hacia su segundo exilio. Así, el lema francés tiene a la vez un significado universal y una traducción concreta en la figura del futuro escritor. Del mismo modo, también es cifrado el mensaje de su primer artículo periodístico en Chile sobre

---

[24] "A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées.* El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico. Oída la traducción, ¡y bien! —dijeron— ¿qué significa esto?". *Facundo,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 4-5.

[25] *Facundo,* ed. cit., p. 5.

la batalla de Chacabuco. No sólo lo firma indicando su participación en ella, sino que el texto del artículo desarrolla, en paralelo con el exilio de Sarmiento, la dispersión y oscuridad que rodea a los héroes de la independencia.

Sarmiento mismo aclara que "hablaba en nombre de los antiguos patriotas" y es por esa flexión de su texto que se permite el seudónimo con que lo firma.

Pero el seudónimo funciona también como un sello de legitimidad para el primer artículo del escritor desconocido. No porque los jefes militares argentinos de la independencia se vieran rodeados en ese momento de un especial prestigio (más bien, de un olvido del cual no faltan viejas razones políticas y contra el que el artículo de Sarmiento se propone combatir), sino por lo que representa la firma para la autoridad de los textos.[26]Un hombre autorizado podía, con beneficio para todos, apropiarse de textos ajenos y al ponerles su nombre legitimar su circulación. En el plano simbólico, al embozarse como "Teniente" del arma más moderna, el arma revolucionaria y napoleónica, en una batalla gloriosa, Sarmiento crea, imaginariamente, una autoridad que su nombre no podía darle al comentario sobre Chacabuco y la diáspora de los viejos mariscales de la independencia. Pero al mismo tiempo que da autoridad a su artículo del *Mercurio*, llama la atención sobre quien es todavía un escritor a quien nadie conoce.

Cuando comienza el relato del episodio de iniciación propiamente dicho, el primer motivo que aparece es el de la soledad social del autodidacta (que, desde la perspectiva del narrador, recarga con su exceso la soledad moral del exiliado). Nadie, se afirma, puede comprender las an-**[125]** gustias que atravesó Sarmiento el día de la publicación del artículo. Hay un modelo del éxito, del surgimiento de un nuevo autor que Sarmiento toma en préstamo de la novela y el teatro románticos: en primer lugar, el que triunfa es un extraño al medio (joven de provincias que llega a París, el Lucien de *Las ilusiones*

---

[26] En *Recuerdos* se cuenta que el deán Funes, poseedor de una buena biblioteca europea, construía algunas veces sus textos **[158]** con fragmentos de sus autores más afines y que esta escritura (que la modernidad conviene en llamar plagio) recibió esa acusación sólo cuando la posesión de los libros se generalizó en Buenos Aires y Córdoba. La falta de bibliotecas crea las condiciones ideológicas y la legitimidad literaria del plagio que Sarmiento, por lo demás, sigue defendiendo: "Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo prefiriera oír por segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados", p. 108. A continuación Sarmiento desarrolla una teoría original sobre el plagio: los hombres de prestigio reconocido traducen y firman con su propio nombre los buenos textos de autores extranjeros, a fin de que estas obras circulen con la prueba de legitimidad que les otorga la firma del escritor nacional conocido. El deán Funes habría seguido este movimiento al construir sus argumentos con palabras ajenas a las que, para que circularan más libremente en la colonia, las privaba de la marca de la cita: sin comillas, estos textos sólo se revelaron ajenos cuando, con la independencia y el avance de las luces, otros entendidos formaron las mismas bibliotecas y leyeron los mismos libros. Pero, para Sarmiento, persiste el hecho de que las condiciones sociales, o como en este caso la oscuridad del autor, autorizan tanto la atribución como la apropiación de textos.

perdidas) y frente a su público posible, público de consagrados (Bello, Olañeta, nombra Sarmiento) se percibe aún rústico e ignorante; en segundo lugar, el triunfo o el fracaso son acontecimientos súbitos, que transportan a su protagonista desde la oscuridad a la fama, y todo se juega en un artículo, en el aplauso final después de que baja el telón. Es tan explícito el modelo con el que Sarmiento narra su primer triunfo que, sobre el fin del episodio, se mencionan sus fuentes literarias en una comparación que no oculta nada: "El éxito fue completo y mi dicha inefable, igual sólo a la de aquellos escritores franceses que, desde la desmantelada guardilla del quinto piso, arrojan un libro a la calle y recogen en cambio un nombre en el mundo literario y una fortuna".[27] Con estos instrumentos extraídos de la literatura y de la mitología de la vida literaria parisina, Sarmiento piensa su primera intervención en Chile que, por ello, se carga doblemente de dramatismo: es la iniciación de un autodidacta.

En la segunda parte del episodio, y por un movimiento de la narración que es típico de Sarmiento, lo que parecía un riesgo —el escritor autodidacta oscilando entre la fortuna y el fracaso— se desvanece: en las tertulias sólo se habla del artículo y Sarmiento asiste y participa en la discusión de sus méritos sin que sus interlocutores descubran que es él el autor que están consagrando. El triunfo del autodidacta no se limita a que, simplemente se descubra quién es el autor, un joven argentino que ha demostrado saber escribir, sino en confundir a quienes luego serán sus adversarios en innumerables polémicas. Les hace creer que, por la casticidad de su lengua, el artículo no podía haber sido escrito por un argentino ("era **[126]** irreprochable en estilo, castizo en el lenguaje, brillante de imágenes")- El recién llegado, el desconocido, el oscuro, no sólo triunfa sino que, además, engaña a quienes lo consagran. En este episodio de iniciación el autodidacta ha demostrado que sabe más que sus jueces.

LA CADENA DE LOS LIBROS

Para el autodidacta el único medio de producción de conocimientos es la cadena de los libros. Esta cadena excluye al maestro y enlaza texto con texto, obras que se remiten unas a las otras. En la máquina de aprender que ha ideado Sarmiento la cadena de los libros es una pieza fundamental en la transmisión de las ideas.

En *Recuerdos* predomina una concepción libresca del conocimiento. En especial, del saber sobre materias 'elevadas', ya que es posible leer también la

---

[27] *Rec,* p. 191.

defensa de las lecciones prácticas que él recibió de Oro; y su madre, del cura Castro. Pero en las materias 'elevadas', la ausencia de instituciones formales de enseñanza convierte a la cadena de los libros en la pieza fundamental de la máquina del conocimiento. Esta experiencia, exitosa para Sarmiento, se repite como motivo autobiográfico desde *Mi defensa* a *Recuerdos de provincia.* La cadena de los libros, tal como aparece en *Mi defensa,* es la cadena de las remisiones: "Mis lecturas continuaban, y como unos libros me hacían conocer la existencia de otros, yo buscaba en San Juan todos los que llegaba a conocer por sus nombres".[28] La situación no carece de cierto dramatismo intelectual, si se piensa que lo que debía conseguirse, en primer lugar y como condición, era la noticia sobre la existencia de un autor y después encarar la empresa de la adquisición del libro. La formación de la cadena (con libros que, como se vio, Sarmiento a veces presiente antes de tener la certeza de que existen) ilustra sobre el medio social de su apren-**[127]** dizaje y explica también el valor simbólico que lo escrito adquiere para Sarmiento desde entonces.

Toda enseñanza y cualquier adquisición cultural se le aparece metaforizada como libro. Los ejemplos de esta condensación de lo oral y lo escrito / impreso son reiterados: cuando el personaje de *Recuerdos* es consultado sobre su opinión, literalmente, le salen "las páginas de un libro de los labios";[29] en Copiapó, cuando expone sus ideas acerca de la colonización del sur ante sus amigos, afirma que edita un libro oralmente; incluso la enseñanza oral, con el presbítero Oro, se somete a este sistema figurativo: "Las reminiscencias de aquella lluvia oral que caía todos los días sobre mi alma, se presentaban como láminas de un libro cuyo significado comprendemos por la actitud de las figuras. Pueblos, historia, geografía, religión, moral, política, todo ello estaba ya anotado como en un índice".[30] Sarmiento narra una situación de aprendizaje representándola como 'libros sin maestros'. Aparte de su pasaje por la Escuela de la Patria, su único maestro fue el presbítero Oro, en la campaña de San Luis: y allí la situación fue inversa, un maestro casi sin libros, hasta el punto de que se escribía un libro, bajo la forma de catecismo, compuesto por las intervenciones de maestro y alumno. Separado de Oro e interpuesta la fatalidad en su educación sistemática, el personaje de *Recuerdos* hipotetiza la existencia de libros ("pero debe haber libros, me decía yo").[31] Aunque el movimiento más significativo del relato es cuando concluye que el acto solitario de la lectura puede suplir a la relación social del aprendizaje ("entendiendo bien lo que se lee, puede uno aprenderlas / todas las materias

---

[28] *Mi defensa,* ed. cit., p. 162.
[29] *Rec,* p. 166.
[30] *Rec,* pp. 157-8
[31] *Rec,* p. 158.

sistemáticas / sin necesidad de maestros").[32] Sarmiento compensa así con el gesto típicamente voluntarista del autodidacta las privaciones a que lo somete su historia.

La cadena de los libros tiene la arbitrariedad de los catálogos y de los estantes de las bibliotecas. Su de-**[128]** sórden moldea el desorden de la cultura del autodidacta, regido sólo por el azar de las remisiones o el azar del alfabeto. Sarmiento va a padecer para siempre los efectos de este desorden, a la vez que, en un gesto característico, podrá llegar a presentarlo como una ventaja.

Por lo demás, a la cadena construida en su adolescencia con los libros que la cultura colonial y posrevolucionaria había depositado en las bibliotecas de San Juan, le faltaban algunos de los eslabones que iban a ser decisivos en la formación de Sarmiento. Recién en 1838, a los veintisiete años, cuando Quiroga Rosas regresa a la provincia con su "biblioteca de autores modernos", Sarmiento escucha por primera vez algunos de los nombres claves de su maduración intelectual: Villemain, Guizot, Tocqueville, Leroux, *la Revue Encyclopédique.* En el sistema figurativo de *Recuerdos,* estos nombres pasan a representar una 'formación universitaria' y, concluida su lectura, Sarmiento describe el programa de su actividad futura. Del intelecto concebido como reflejo simple de los primeros años de lecturas, después del intermedio representado por la biblioteca típica de la generación del 37, se pasa a la aplicación de los conocimientos a la vida. Esta actividad, significativamente, vuelve a ser concebida, de manera libresca, como traducción y adaptación: "Traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería".[33] Traducción en sentido figurado, pero también en sentido propio: entre sus obras Sarmiento menciona especialmente, sobre el final de *Recuerdos,* los libros que ha traducido o ha encargado traducir. Porque es precisamente esa otra máquina, junto con la cadena de los libros, la máquina de traducir, la que produce el aprendizaje cuyo modelo se describe en *Recuerdos.* [34]**[129]**

---

[32] *Rec,* p. 158.

[33] *Rec,* p. 168.

[34] Citamos dos pasajes de la *Autobiografía* de Alberdi, significativos para comparar las condiciones sociales y culturales de la formación de éste con la de Sarmiento. Respecto del medio familiar de Alberdi: "Yo fui objeto de las caricias del general Belgrano en mi niñez, y más de una vez jugué con los cañoncitos que servían a los estudios académicos de sus oficiales en el tapiz de su salón de su casa de campo de Ciudadela. Mi padre explicaba, en conferencias *privadas,* a los jóvenes de ese tiempo, los principios del *Contrato social*...". Y respecto de la trama de amistades y libros: "En ese tiempo contraje relación es- **[159]** trecha con dos ilustrísimos jóvenes, que influyeron mucho en el curso ulterior de mis estudios y aficiones literarias: don Juan María Gutiérrez y don Esteban Echeverría... Por Echeverría, que se había educado en Francia durante la Restauración, tuve las primeras noticias de Lerminier, de Villemain, de Víctor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron y de todo lo que entonces se llamó el romanticismo, en oposición a la vieja escuela clásica. Yo había estudiado filosofía en la Universidad por

EL POLIGLOTISMO RIOPLATENSE

> "Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa. Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos constante estudio de aclimatación al nuestro cuanto en aquellos se produzca de bueno, inteligente y bello."
>
> JUAN MARÍA GUTIÉRREZ,
> discurso inaugural del Salón Literario

Sarmiento defiende no sólo la legitimidad sino también la necesidad del poliglotismo. Y vinculado con esto, el derecho a contaminar el español americano. Los años del rosismo fueron, en el nivel ideológico, religioso, cultural, fuertemente xenófobos; xenofobia y xenofilia marcaron los extremos de una oposición que se repetía en la política. Si Rosas había empleado a un sabio italiano para que escribiera en español sus gacetas, Sarmiento y los románticos del 37 escriben sus textos tratando de aproximar el español a las lenguas europeas, fundamentalmente al francés.

En *Recuerdos*, se compara el clima cultural del rosismo con el de la colonia, y la perspectiva frente a lo extranjero es el eje de la comparación. Del mismo modo, y desde el punto de vista de los caudillos, Sarmiento es apostrofado como hereje y judío, palabras que dentro del sistema de insultos políticos del período funcionan como equivalentes infamantes de 'extranjero'. Hay una línea que, en la cultura argentina, vincula de diversos **[130]** modos la pureza lingüística y la pureza 'racial'[35] y las variantes de esa vinculación definen las diversas colocaciones frente a los libros y las lenguas extranjeras. La generación del 37 y en esto Sarmiento adopta la misma perspectiva, reclamó por primera vez en la cultura argentina el derecho que los intelectuales tienen de contaminar el español recibido de España, de convertirlo en rioplatense, transitando para esta conversión por el desvío de las lenguas europeas. Desviarse de la norma española fue prácticamente el programa enunciado en los discursos que inauguran el Salón Literario, proyectando los efectos del desvío sobre la política, la ideología y la cultura.

La contaminación lingüística (esencialmente el galicismo) no se considera

---

Condillac y Locke, me habían absorbido por años las lecturas libres de Helvecio; Cabanis, de Holbach, de Bentham, de Rousseau. A Echeverría debía la evolución que se operó en mi espíritu con las lecturas de Víctor Cousin, Villemain, Chateaubriand, Jouffroy y todos los eclécticos procedentes de Alemania en favor de lo que se llamó el espiritualismo". Alberdi, *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson, pp. 34 y 51.

[35] Véase al respecto: Carlos Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", en este mismo volumen.

como un 'efecto perverso' del poliglotismo, sino que se la practica como su manifestación estilística necesaria, incluso estéticamente bella. Si el poliglotismo funciona como condición que permite asimilar la cultura de la modernidad europea, la contaminación lingüística es el signo de la 'profundidad' de la asimilación: mayor profundidad cuanto más se afecte la norma española; mayor 'naturalidad' en la relación cultural, cuando sea la escritura la que se modifica buscando a la lengua extranjera como espejo. La consigna de Gutiérrez, hay que galicar el castellano para galicar las ideas, es el programa del poliglotismo romántico: en realidad un bilingüismo radicado fundamentalmente en las operaciones de lectura.

"Para los pueblos del habla castellana, se lee en *Recuerdos,* aprender un idioma vivo es sólo aprender a leer, y debiera uno por lo menos enseñarse en las escuelas primarias."[36] Asimilada la lectura a la lectura de libros extranjeros, la historia de la adquisición del saber vuelve a ser, para Sarmiento, la aventura del aprendizaje garantizado nuevamente por una máquina: "una sencilla máquina de aprender idiomas, que he aplicado con suceso a los pocos que conozco".[37] El modelo vuelve **[131]** a ser el del aprendizaje libresco, sin maestros, el autodidacta encerrado en una pieza con una gramática, un diccionario y un texto. Por eso a Sarmiento para aprender a leer le basta poner en funcionamiento un léxico y una sintaxis. Reconoce varias veces en *Recuerdos* que la pronunciación le es inaccesible: cuando aprende solo, se maneja abstractamente con la constitución formal de la lengua; cuando consigue un maestro, éste lo defrauda, como el ex soldado de Napoleón al que recurre en San Juan, quien al ignorar las relaciones formales no puede alimentar la máquina que ya ha montado Sarmiento.

La función de este poliglotismo escrito la describe Sarmiento en *Recuerdos:* una máquina de leer, el dominio de una técnica que no tiene su valor en sí misma sino por los textos cuya posibilidad de conocimiento abre. Sarmiento no puede hablar inglés, y no lo logró nunca, maneja el francés con una dificultad que suponemos grave; sin embargo, relata su aprendizaje como si éste hubiera alcanzado todos sus objetivos. Y así había sido en realidad: al ser únicamente un signo de la cultura escrita, un instrumento de la lectura, el idioma extranjero imponía un uso eminentemente práctico y distinguía a su poseedor de aquellos que no podían leer, dado que, para citar a Sarmiento, no había nada en español que mereciera ser leído.[38]

---

[36] En los *Viajes* Sarmiento dramatiza la misma idea, en un diálogo mantenido con españoles y en España: no hay nada en castellano que pueda ser leído con provecho. En *Facundo,* la capacidad de leer en idioma extranjero es un rasgo de la "civilización" de la cultura urbana argentina.

[37] Rec, p. 164.

[38] El idioma extranjero leído cumple una función en la cultura y la formación ideológico-política argentina de la primera mitad del siglo XIX. Entonces, el valor adjudicado a saber francés o inglés era de carácter

Una hipérbole del texto de *Recuerdos* delata el carácter completamente instrumental de la relación establecida con la lengua extranjera: Sarmiento cuenta que después de un mes y medio de lecciones de inglés, leyó "a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott".[39] Para esta lectura devoradora, la lengua debía ser, sin duda, transparente, sólo un sistema de equivalencias lexicales que puesto en funcionamiento permitía aferrar, con un impulso de lectura, los contenidos del texto, su 'esencia', aquello que, siendo rápidamente traducible y agotado por la traducción, permite alimentar la máquina del conocimiento con la urgencia **[132]** que la situación social y cultural del autodidacta exige. La destreza con esta misma "máquina sencilla" es la que Sarmiento trasmite a sus jóvenes amigos, cuando les enseña no el francés sino la forma en que se puede aprender una lengua.

Superar la barrera del español, y no emplear un idioma extranjero como signo de distinción, opera como consigna del programa del poliglotismo romántico. Sarmiento, siempre excesivo, llega a superar en sus *Viajes* incluso esta consigna: su tozudez aplicada a ser traducido al francés, para que también los europeos civilizados lean el *Facundo.* En cualesquiera de las dos formas de superar la barrera del español, lo que Sarmiento conserva es el nexo entre lengua y conocimiento, oponiendo al casticismo que privilegia las convenciones gramaticales, el galicismo que es producto de los contenidos.

LA CARRERA DEL TALENTO

> "Tuve el orgullo de creer que con un alma que siente, una mente que piensa y un corazón que late... se podía alcanzar todo lo que permitiera reclamar una posición como hombre en la sociedad y una jerarquía en el mundo. ¡Qué vanidad!"
>
> DUMAS, ANTONY

Sarmiento está convencido de que un libro puede hacer la fortuna de un hombre. Este, que es un sentimiento de época, adjudica al talento la responsabilidad del fracaso o del éxito en una sociedad meritocrática. En el conjunto de sentimientos sociales se abre paso la certeza de que es posible

práctico y constituía más una contraseña política que una distinción social, en la conciencia de los intelectuales. Sobre el francés y el inglés los intelectuales argentinos no habían elaborado todavía ese mito de refinamiento que lleva su marca de clase y que puede identificarse en Cañé o en Mansilla como la exasperación del mimetismo y la coquetería fonética. Cuando la lengua extranjera comienza a ser hablada, cambia su función en el sistema cultural.

[39] *Rec,* p. 164.

hacer carrera contradiciendo el origen: por eso la ambición puede transformarse de vicio privado en virtud pública. Es posible proclamar la ambición, como lo hace Sarmiento, sin que la sociedad se alarme, y la críti- **[133]** ca, más que al ambicioso, se dirige siempre hacia el arribista. Ambición y arribismo están separados por una línea sutil que, ajuicio de los contemporáneos de Sarmiento, él cruzó demasiadas veces.

Pero, se sabe, la carrera del mérito necesita de esos impulsos y admite algunas transgresiones: se apoya sobre el talento (en contraposición al origen), sobre lo adquirido (en oposición a lo simplemente heredado), sobre las peculiaridades personales (en oposición a la ideología que hacía de la 'originalidad' un defecto); crea el espacio para el despliegue no sólo de la vocación sino también de la extravagancia, que exagera lo que la vocación simplemente elige; supone la tensión de la voluntad que se pone a prueba en la competencia; convierte a la humillación en la peor ofensa. En la carrera del talento se compara, se elige, se desecha, se aprecia según su valor o se subestima. Al no estar nada garantizado por el origen (aunque el origen puede ser una palanca poderosa o un escollo) la tensión de los aspirantes, que saben que su fortuna depende de su actividad, es dramática: los fracasados se suicidan, los quebrados son repudiados por sus amigos y sus hijos. Ambición, fracaso y muerte se unen como argumento social de la carrera y esta estructura de sentimiento emerge por primera vez para la literatura argentina en un episodio de *Recuerdos:* "Un día la exasperación tocó en el delirio; estaba frenético, demente, y concebí la idea sublime de desacierto de castigar a Chile entero, de declararlo ingrato, vil, infame. Escribí no sé qué diatriba; púsele mi nombre al pie, y llévela a la imprenta de *El Progreso,* poniéndola directamente en manos de los compositores, hecho lo cual me retiré a casa en silencio, cargué las pistolas y aguardé que estallase la mina que debía volarme a mí mismo".[40] El relato es ambiguo, su personaje está dispuesto a matarse o a morir matando como venganza contra una sociedad que le echa en cara, según cree, su condición de extranjero. Sarmiento, que soporta mal cualquier ataque, sufre cuando en la **[134]** prensa se señala su origen, en desmedro de lo logrado por sus méritos. Como el personaje de Dumas, el nacimiento (oscuro o desconocido o extranjero) convierte en vanidad los esfuerzos invertidos en ganar un lugar en el mundo. Esta desesperación romántica ante el fracaso propio, sentimiento de naturaleza social más que psicológica, proviene de la idea de que el futuro de un hombre se juega siempre en una carta. Los episodios de iniciación y las anécdotas de reconocimiento son decisivos precisamente por esto. La desesperación ante el fracaso, el gesto de cargar dos

---

[40] Rec, p. 205.

pistolas y esperar la muerte, es el sentimiento gemelo y a la vez opuesto a la exaltación que domina a Sarmiento ante su primer triunfo literario.

Un libro puede hacer la fortuna de un hombre. Entre los caminos abiertos a la carrera del talento está la literatura. Pero ¿cómo construir una sociedad donde el respeto por el talento otorgue al hombre de mérito "un rango, un nombre y una jerarquía en el mundo que no hubiera podido adquirir de otro modo"?[41] Sarmiento escribió en *Recuerdos* que en América las grandes personalidades no sólo deben construir su destino, sino también el escenario digno de sus actos. Por eso el camino de la literatura debe ser también el camino de la política, y el periodismo la síntesis de las dos vocaciones. Esta relación real, que está vinculada con la función de los letrados en el nacimiento de los estados hispanoamericanos, aparece interrumpida por la llegada de los caudillos. Existe en el texto de *Recuerdos,* entre el camino de las letras y el de las acciones militares, una tensión que no se resuelve. Sin embargo, son intelectuales los modelos de la serie de retratos con los que Sarmiento construye su herencia y se propone como espejo de su propia función: el deán Funes, los Oro. Si en Europa, según la percepción de Sarmiento, los políticos son siempre letrados y no existe un abismo que separe a Victor Hugo o Lamartine de Thiers, en América el intelectual ve obstruido su camino. Y ante él, la barbarie militar y cam-**[135]** pesina trama intrigas, violencias, dificultades de toda índole.

Si, considerada desde el modelo que propone Europa, la carrera del intelectual no debe estar regida por la casualidad sino por el mérito; si la barbarie desquicia este *cursus honorum,* la milicia es su competidora. Esta era también una vía de ascenso para los jóvenes sin fortuna y el niño Sarmiento había soñado con los galones: "Criábame mi madre en la persuasión de que iba a ser clérigo y cura de San Juan, a imitación de mi tío, y a mi padre le veía casacas, galones, sable y demás zarandajas".[42] Pero seguir esta carrera hubiera significado alistarse no en los ejércitos que simbolizaba su padre, los de la independencia, sino en las milicias de los caudillos que, reclutando sus miembros en las "clases abyectas de la sociedad", hacían posible el ascenso de jóvenes oscuros. Sarmiento no eligió este camino porque quería elevarse "sin pecar contra la moral y sin atentar contra la libertad y la civilización".[43]

Es significativo que en la genealogía de *Recuerdos* Sarmiento no incluya militares entre sus antepasados, ni triunfos militares entre los episodios de la historia que escribe. Sin embargo, la emergencia de lo militar en el texto no es unívoca. Por un lado, está la parodia de la guerra en el episodio de las batallas

---

[41] Gibbon, *Memoirs of my life*
[42] *Rec,* p. 152.
[43] *Rec,* p. 189.

infantiles, a pedradas, en los arrabales de San Juan; por el otro, el relato minucioso de escaramuzas mínimas de la "Campaña de Jáchal" contra Facundo, cuando Sarmiento no tiene aún veinte años. El movimiento típico de esta narración puede resumirse en la frase con que Sarmiento sintetiza su primer contacto físico con las guerras civiles: no obstante que "nada hice de provecho, porque mi comisión era la de simple ayudante, sin soldados a su mando, era o hubiera sido un héroe, pronto siempre a sacrificarme, a morir donde hubiera sido útil, para obtener el más mínimo resultado".[44] Empeñado, como en el episodio infantil, en demostrar su valor, Sarmiento se detiene en el **[136]** relato de escaramuzas irrisorias e invoca el testimonio de jefes militares que difícilmente puedan recordarlo como soldado. Hay un esfuerzo desmesurado para demostrar que también en este aspecto de las luchas civiles argentinas su figura estaba presente y parecía premonitoriamente significativa. Este esfuerzo le da un tono también paródico a la narración de los combates 'serios', como el del encuentro del 29 de septiembre de 1829. En el cierre de esta incursión por la milicia, Laprida, "el ilustre Laprida, el presidente del congreso de Tucumán", es asesinado en una escaramuza final, por haber permanecido más tiempo del necesario sobre el campo de batalla exhortando a Sarmiento a que lo abandonara.

Incluso en la batalla infantil a pedradas, Sarmiento no puede evitar el pasaje de la parodia de los combates de la historia antigua (Leónidas, las Termópilas, héroes invocados a la manera de las traducciones de Hornero) a la comparación seria de su combate a través de la zanja con el del general Acha en las acequias de Angaco. Y tampoco la ironía paródica agota el sentido de las referencias a las cualidades del jefe de la pandilla, el propio Sarmiento. "Hubiera sido un héroe", y aunque no haya sido la carrera militar la elegida para imponer el reconocimiento de sus méritos, está convencido de que la figura del candidato que les propone a los notables argentinos no aparecería acabada sin la referencia al coraje físico del militar.

Acumulación de méritos, pruebas superadas en todos los campos de actividad, hitos de una carrera de honores. El texto de *Recuerdos* se caracteriza por la inclusión de una serie de episodios cuyo tema es el reconocimiento del mérito, el pasaje de la oscuridad a la luz, el triunfo por la propia actividad, la elevación por encima y pese al origen y la pobreza. Estos episodios tienen la forma de una pequeña novela y nexos evidentes los unen con el sistema de convenciones literarias del romanticismo. Lector de **[137]** Balzac, de Dumas, de docenas de escritores menores que participan del mismo arsenal retórico, Sarmiento encuentra formalizado un conjunto de impulsos

[44] *Rec,* p. 172.

sociales: la ambición, la usurpación, la envidia, el talento en el estado civil, el coraje en el estado militar. La sensibilidad y la psicología románticas se condensan en el espacio literario-moral que el héroe de *Recuerdos* atraviesa en las anécdotas cuyo centro es el reconocimiento del mérito oculto u oscurecido. En estas peripecias, Sarmiento reivindica el derecho a la rebelión contra el lugar que, por nacimiento o por fortuna, se les asigna a los individuos en la sociedad. Este derecho es el que legitima a la ambición, al atrevimiento que hizo la gloria o la tragedia de Lucien de Rubempré, Antony o Julien Sorel.

En los episodios de *Recuerdos* donde el trastrocamiento de la fortuna funciona como símbolo y anticipación de toda la biografía de Sarmiento, hay uno que, por el carácter completo y cerrado de la anécdota, que incluye todos los elementos del modelo literario, adquiere rasgos emblemáticos: la ficción de esta anécdota rousseauniana[45] puede servir como clave para leer toda la historia de su protagonista, porque en ella éste recorre la distancia social que separa al trabajador manual (en el caso, un peón de minas) del letrado.[46] Es la historia de un trastrocamiento de la suerte, que, por doble razón, se produce en el plano simbólico. Primera razón: el movimiento de peón a letrado es sólo figurado. Segunda razón: el movimiento figurado se produce por la intermediación del saber.

En el episodio, Sarmiento, por gusto extravagante hacia el disfraz y por comodidad, viste como un minero y un extraño a la tertulia lo toma efectivamente como tal. Cuando en el giro de la conversación Sarmiento revela una cultura y un lenguaje impropios de su condición (aparente), el extraño no puede salir de su asombro, hasta que alguno de los presentes le explica la razón de su engaño, esto es, la falta de acuerdo entre el traje de peón y la ver-**[138]** dadera condición de quien lo lleva. Si se prescinde de rastrear la relación de la anécdota literaria con un hecho efectivamente vivido, puede en

---

[45] Jean Starobinski ha analizado un episodio de reconocimiento de las *Confesiones* de Rousseau. De algún modo, la perspectiva de su descripción inspiró nuestro trabajo con las anécdotas de *Re-***[160]** *cuerdos*. Un análisis desarrollado de este mismo episodio puede leerse en Altamirano y Sarlo, *"Identidad, linaje y mérito de Sarmiento"*, en *Punto de Vista*, año 3, número 10, nov. de 1980.

[46] Sarmiento tiene 24 años y, exiliado en Chile, trabaja como mayordomo de minas en Copiapó. "Por economía, pasatiempo y travesura" vestía con el equipo completo de minero y lo conservaba una vez terminado la tarea diaria, cuando los argentinos se reunían en la cocina de Mardones, juez de minas, y armaban su tertulia. "Una noche encontramos hospedado a un señor Codecido, pulcro y sibarita ciudadano que se quejaba de las incomodidades y privaciones de la jornada. Saludáronlo todos con atención, toquéme yo el gorro con encogimiento, y fui a colocarme en un rincón, por sustraerme a las miradas en aquel traje que me era habitual, dejándole ver, sin embargo, al pasar, mi tirador alechugado, que es la pieza principal del equipo... La conversación rodó sobre varios puntos, discreparon en una cosa de hecho que se refería a la historia moderna europea y a nombres geográficos, e instintivamente Carril, Chenaut y los demás se volvieron hacia mí para saber lo que había de verdad. Provocado así a tomar parte en la conversación de los caballeros, dije lo que había en el caso, pero en términos tan dogmáticos, con tan minuciosos detalles, que Codecido abría a cada frase un palmo de boca, viendo las páginas de un libro de los labios del que había tomado por apir", *Rec*, p. 166.

cambio juzgársela como una organización formal e ideológica de la experiencia. En tanto construcción, la anécdota entrecruza dos ejes: el del origen (¿quién es este joven que parece un minero y termina hablando como un sabio? ¿de dónde sale? ¿pertenece realmente a ese rincón de la cocina donde se ha escondido y desde donde se proyecta a la luz por sus conocimientos?) y el del mérito del saber, que es un mérito moral, adquirido por el esfuerzo, no heredado.

El relato parece a la vez ingenuo y artificioso. Mirado de cerca no se produce un verdadero trastrocamiento: en realidad lo que sucede es el desenmascaramiento de un *quid pro quo.* La trampa de tomar a alguien por lo que no es, fue preparada por Sarmiento para exaltación del joven protagonista. El joven no interviene antes en la conversación, que ya había abordado varios temas, para retardar y, en consecuencia, aumentar el placer del reconocimiento. El riesgo es mínimo y la gratificación al mérito que ocupa su lugar, máxima. Por eso el desenlace del episodio está asegurado desde el comienzo. Hay *suspenso* pero no dramatismo, porque el protagonista no es un verdadero peón, sino alguien que ha adoptado su traje. Pero, al mismo tiempo, Sarmiento es alguien que debe, en el extranjero, probar su valor (valor simbólico, valor del saber) y remontar una historia familiar de decadencia: "Yo he encontrado a los Albarracines (escribe en *Recuerdos* sobre los hermanos de su madre) en el borde del osario común de la muchedumbre oscura y miserable".[47] El vértigo del descenso social, un abismo que se abre como el pozo del osario común, enferma al joven Sarmiento. Por eso la anécdota recordada, alterada o inventada en 1850, proporciona un placer moral por la compensación simbólica explícita en su desenlace: Sarmiento cambia de lugar, de un rincón de la cocina a la consideración respetuosa del extranjero. La moraleja de **[139]** la anécdota es que el reconocimiento del saber pone a cada persona en su lugar, pero no en el lugar que en la sociedad tradicional está unido con el origen, sino en el lugar que una sociedad abierta al mérito asigna al talento.

EL LETRADO Y EL CAUDILLO MILITAR

> "Hay solamente dos poderes en el mundo, la espada y el intelecto, y a la larga la espada es siempre vencida por el espíritu."
>
> NAPOLEÓN

> "¿Usted había llevado, pues, la idea de cambiar en tres conversaciones al general Urquiza? ¿Y le hacía usted un defecto de que tuviese una

[47] *Rec,* p. 30.

> voluntad, un carácter, una fe suyos, y no tomase como la cera el sello que quería darle un escritor que se creía hombre de Estado porque había escrito periódicos?"
>
> ALBERDI

Hay otro episodio densamente significativo en *Recuerdos.* Igual que en el anterior, Sarmiento esgrime el saber como arma, pero el desenlace es diferente. Quien quiere convertir a la política argentina en una escena donde las ideas prevalezcan sobre los instintos, rememora un encuentro en el que los personajes enfrentados resumen, de algún modo, ese dilema.

Sarmiento nos dice que desde su ingreso en lo que llama la vida pública hubo de encarar esa faz sombría de la Argentina, que domina todavía en el presente del relato y que tiene su manifestación en la autoridad despótica. Mejor dicho, es el choque, aparentemente casual (aunque la lógica del relato funciona para convencernos **[140]** de que esa confrontación era inevitable), con un ocasional representante de la fuerza histórica que tiene su raíz en el desierto y el atraso, lo que lo arroja a la cárcel y lo inicia en la vida de los partidos: "A los dieciséis años entré en la cárcel y salí de ella con opiniones políticas".[48] Desde entonces y hasta su exilio en Chile las confrontaciones se sucederán. Son en realidad confrontaciones históricas vividas en primera persona. Nos detendremos en una de ellas, la que pone cara a cara al intelectual y al caudillo, a Sarmiento y a Benavídez, por la verdad que busca trasmitir la escenificación del encuentro.

En medio de un clima amenazador para su propia seguridad, Sarmiento ha sido convocado por el gobernador Benavídez. Miembro activo del grupo de jóvenes que se ha hecho portavoz local del credo romántico-liberal, ya ha tenido sus choques con el caudillo. Como consecuencia de uno de ellos, fue a parar de nuevo a la cárcel y tuvo que dar por terminada una de sus primeras empresas culturales: la publicación del periódico *El Zonda.* No obstante, percibe que no le cae mal al gobernador y le ha hecho saber que le interesaría aconsejarlo para enmendar la marcha del gobierno antes de que sea demasiado tarde. Después de una áspera discusión en que Benavídez lo acusa de actividades conspirativas, Sarmiento consigue que se escuche la lectura de sus proyectos: "Yo leí mi *factum* con voz llena, sentida, apoyando en cada concepto que quería hacer resaltar, dando fuerza a aquellas ideas que me proponía hacer penetrar más adentro. Cuando concluí la lectura, que me tenía exaltado, levanté los ojos, y leí en el semblante del caudillo... la indiferencia. Una sola idea no había prendido en su alma, ni la duda se había levantado. Su

---

[48] *Rec,* p. 169.

voluntad y su ambición eran una coraza que defendía su razón y su espíritu".[49]

Varias cosas pueden registrarse en este diálogo de sordos en que el letrado se apasiona y se identifica con las ideas y el caudillo se muestra insensible ante ellas, e **[141]** importa menos la verdad anecdótica de la escena que la verdad general que el escritor dramatiza por medio de ella. Podemos leer allí el fracaso de una ilusión (y de una tentación): la que lleva a hacer del caudillo un déspota, si no ilustrado, sí dispuesto a dejarse ilustrar. La tentación y el fracaso los habían experimentado ya los inspiradores del Salón Literario, sus compañeros de generación, frente a Rosas. Porque no se trata ni de Benavídez ni de Rosas, personificaciones más o menos talentosas de un tipo histórico. "Después, añade poco más adelante, he reflexionado que el raciocinio es impotente en cierto grado de cultura de los espíritus; se embotan sus tiros y se deslizan sobre aquellas superficies planas y endurecidas".[50] El intelectual aliado al caudillo, el primero con el sueño de persuadir al segundo pretendiendo convertir a la autoridad 'bárbara' en vehículo de la ley y la civilización: insistir en esta tentación, parece decir Sarmiento, es una ilusión vana. Más que de una defección moral, se trata de un error histórico. En efecto, es en los hechos de la turbulenta historia argentina donde él ve inscripta esa lección que una reflexión posterior le ha permitido enunciar bajo la forma de un principio general. Al contar la historia de su tío Domingo de Oro, desprende de ella la misma conclusión. Toda la astucia del más zorro y persuasivo de los políticos 'decentes' no pudo impedir que terminara buscando el camino del exilio, víctima del error que había significado pactar con los caudillos para inspirarlos jugando el papel de hombre de consejo.

Pero la tentación del pacto entre élite letrada y caudillos no era un capricho de la imaginación política: también parecía dictada por la lógica de las cosas y reaparecía siempre en el horizonte. Los caudillos eran, después de todo, la realidad del poder y de la autoridad, y sin contar de algún modo con ellos, ¿cómo constituir la república de la ley y del progreso? Todos los generales laureados de la independencia, en cuyas armas se había confiado una y otra vez, fueron derrotados por esos rudos jefes de **[142]** la barbarie. ¿El doctrinarismo y el desconocimiento de los hechos no había sido el pecado capital del grupo rivadaviano?, ¿y Sarmiento mismo no tomaba ahora la iniciativa en proponer el pacto por medio de su *Argirópolis*, dedicada al general Urquiza? La perspectiva de la coalición antirrosista actualiza la posibilidad del pacto y él no vacila en alentarla a partir de 1850 con toda la actividad que es capaz de desplegar. Sarmiento no era, pues, indiferente a la relación de fuerzas entre los dos poderes —el del caudillo militar y el de los

[49] *Rec,* p. 182.
[50] *Rec,* p. 182.

reformadores letrados— que, según su propia visión, se disputaban no sólo el presente sino el porvenir de la Argentina. Si se quiere terminar con el régimen de los caudillos, del que Rosas no es más que su coronación, hay que querer la coalición con ellos o, al menos, con uno de sus representantes, "la gloria más alta de la Confederación".

Volvamos nuevamente a la escena entre Benavídez y Sarmiento, el diálogo de sordos, cuyo sentido, lo dijimos, no era circunstancial sino que dramatizaba y tornaba concreta y sensible una lección de carácter general. Simultáneamente, es decir, en el marco de la misma coyuntura, Sarmiento aparece asistido por las dos certidumbres: la necesidad del pacto y su imposibilidad. Y no está dispuesto a hacer de la necesidad virtud, sino a mantener aferrados los dos miembros de la contradicción. La causa de la organización nacional parece haber encontrado su hombre providencial, el general Urquiza, quien puede hacer suyo el programa de *Argirópolis.* Pero hay otro hombre providencial, un héroe cultural que ofrece su autobiografía a la consideración de sus compatriotas y que es el verdadero "otro" de Rosas. Si la necesidad dictaba que estos dos hombres —que eran la encarnación de dos fuerzas históricas— debían coaligarse, era la colocación relativa de ambos, o sea la colocación relativa del caudillo y del letrado, lo que definiría el futuro de la Argentina posrosista. La autoridad y la espada del caudillo únicamente debían propiciar la ocasión de la hegemonía del **[143]** intelectual. Cualquier otra articulación entre esos actores que obstruyera tal relación hegemónica, significaría reincidir en el error de hacer "el gobierno de los hombres cultos a nombre de los caudillos". Pero, ¿cómo apoyarse en la autoridad y en el poder de un caudillo militar y, a la vez, no estar bajo su tutela? El conflicto que encierra este dilema surgirá, como es sabido, apenas se encuentren Urquiza y Sarmiento, alistados para participar en la campaña militar contra Rosas. Sarmiento habrá de contarlo en su *Campaña en el Ejército Grande.* Lo notable es que el relato de sus encuentros con Urquiza parece un eco de la escena en que narra, en *Recuerdos,* su frustrante entrevista con Benavídez: allí reaparecen el intelectual y el caudillo, el primero intentando 'inspirar' al segundo, que se resiste y se muestra esquivo.

UNA GENEALOGÍA DECENTE

> "El más ilustre de los hijos del grupo de pobres decentes, el sanjuanino Sarmiento, arrastrará durante toda su vida, a lo largo de una carrera que culminará en la presidencia de la nueva república, la ambigüedad de sus reacciones frente a quienes sólo a medias lo reconocen como suyo, cuyos defectos no ignora, a los que aborrece, a los que a pesar de todo sigue considerando como indicados para gobernar su provincia y el país entero."

Si en los dos episodios que analizamos previamente es un hijo de sus obras el héroe, hay otro Sarmiento, el último descendiente de un linaje, cuya historia también se cuenta en *Recuerdos.* Protagonista de un relato de doble faz, dijimos al principio: "vida ejemplar" de un Franklin sudamericano, que, merced a su empeño y a **[144]** sus luces, se hace un lugar en las letras y en la política, por un lado. Por el otro, poseedor de títulos que ya no son obra de su esfuerzo. ¿Cómo enlazar la apelación al reconocimiento del talento con el discurso en que Sarmiento se aplica a reivindicar para sí un linaje aristocrático del cual sería un heredero? "Las pequeñeces de mi vida se esconden en la sombra de aquellos nombres, con algunos de ellos se mezclan, y la oscuridad honrada del mío puede alumbrarse a la luz de aquellas antorchas sin miedo de que se revelen manchas que debieran permanecer ocultas",[51] escribe en el prólogo del libro cuyo índice es un árbol genealógico. Ya hemos visto cómo se redimensionan las "pequeñeces" de esta vida. Lo que nos interesa ahora es el modo en que se distribuyen las luces y las sombras: el talento ya no brilla con luz propia sino refleja, y la construcción genealógica parece apelar a un tipo de reconocimiento divergente del primero.

Agudicemos esta divergencia para plantear mejor la cuestión, ya que la dialéctica de esa doble apelación (la doble faz del relato) es esencial a la constitución del personaje que Sarmiento ha hecho de sí. [52] En un caso, la posesión de la cultura y el lugar alcanzado en la estima social tienen un valor personal y moral a la vez, porque son el producto del esfuerzo contra la adversidad, resultado de una acumulación laboriosa que termina por imponer el reconocimiento de su utilidad pública. El trabajo que se ha añadido al talento natural valoriza ese patrimonio simbólico ofrecido por su titular a la consideración de sus compatriotas. Todo ello va en la misma dirección del programa civilizador que Sarmiento formula para sacar al país del atraso y define la república soñada: aquella en que la igualdad de las condiciones no impida el gobierno de los hombres de mérito. Pero la reivindicación de una constelación familiar "decente" parece jerarquizar los valores en otra dirección. Ya no es el esfuerzo, sino la "sangre", ya no es el mérito sino el parentesco lo que permite tener un nombre y ser reconoci-**[145]** do. El patrimonio simbólico es, en esta faz, antes que nada un legado y la virtud

---

[51] *Rec,* p. 10.

[52] Nadie ha planteado con más perspicacia que Tulio Halperin Donghi el significado ambiguo de esta reivindicación genealógica, aunque situando el contraste de valores en la diferencia que media entre *Mi defensa y Recuerdos de provincia y* no en el interior de este último texto. Véase: "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", en *Sur,* número 341, 1977.

radica aquí en hacer honor de esta herencia.

"Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a otro; la vida de la República naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro. A la historia de mi familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo."[53] Así se inicia el capítulo "Mi educación", cuando el lector ya ha atravesado más de dos tercios de la obra. No es verdad que la "historia colonial" de su familia incluya sólo la evocación de sus antepasados, aunque el espacio dedicado a la memoria de los deudos que "merecieron bien de la patria, subieron alto en la jerarquía de la Iglesia; y honraron con sus trabajos las letras americanas" no es insignificante.

Los Albarracines, los Oro, el deán Funes, miembros todos de la "gente decente", una suerte de aristocracia que ocupaba la cúspide de la estructura social de la colonia. ¿Qué sentido asume en la estrategia de *Recuerdos* la reivindicación de este linaje? Es demasiado polivalente el empleo que Sarmiento hace de la reconstrucción genealógica como para dar a la cuestión una respuesta simple. Puede leerse en ella el tributo pagado a la opinión —a la que Sarmiento no es evidentemente insensible— que hace del linaje y la familia el criterio por excelencia de diferenciación social. Esta opinión, cuyo peso seguirá siendo importante después de la independencia y por largos años en la sociedad rioplatense, es tanto más decisiva cuando se carece de esos otros títulos que aproximan al poder: la riqueza y el oficio militar. Sarmiento sabe que en el "teatro de acción y de atmósfera" al que lo destina la historia, la condición de letrado no es mérito suficiente. No obstante los reconocimientos que proclama haber obtenido (el eco de *Facundo* en la opinión ilustrada de Europa, la estima de **[146]** que goza en el oficialismo chileno y su consagración académica en Chile), se sabe también en el aire. Se da entonces una raíz y una prosapia. Se reconocerá pobre, como lo había hecho en *Mi defensa*, pero de origen "decente", y el itinerario de esfuerzos que lo ha llevado de la oscuridad a la estima pública en el extranjero aparecerá como la prolongación de un legado.

El gesto de identificación con la "gente decente" no es artificial. Sarmiento, como señala bien Halperin Donghi, pertenecía de hecho a una rama pobre de la aristocracia provinciana de origen colonial y "pese a su pobreza... creció protegido por su pertenencia a las clases altas".[54] Pero las cosas no debían ser nada pacíficas en el terreno de las certidumbres subjetivas para alguien cuya fama directa había vivido al borde de la indigencia. Esta experiencia sufrida, todo lo sordamente que se quiera, desde la niñez, no dejaría de marcar su

---

[53] *Rec,* p. 143.
[54] Halperin Donghi, art. cit.

relación problemática con la clase a la que de todos modos pertenecía. De no ser así, ¿por qué proclamar tan ostensiblemente esa pertenencia? El linaje distinguido que Sarmiento reivindica no podía ser tan obvio si cree necesario reconstruir una filiación que se remonta a los orígenes mismos de San Juan. Una larga cadena de parientes ilustres para alguien cuyo solo apellido no bastaba para aclararlo todo: la contingencia de la pobreza y del origen oscuro no debía borrar la línea —que se volvía crítica en los puntos extremos— que separaba al decente de la plebe común. Es verdad que Sarmiento creció protegido por su condición de decente y él mismo señala a quienes lo han ayudado a educarse y a quienes lo han protegido. Pero veamos a uno de ellos contra qué y, sobre todo, entre quiénes lo auxilia: "Aberastain, doctor, juez de alzada, estaba siempre defendiéndome entre *los suyos*, contra la masa de jóvenes ricos o consentidos que se me oponían al paso".[55] *Entre los suyos*, es decir entre aquellos "decentes" reacios a tolerar como a un igual al joven pobre que buscaba abrirse camino. En ese reconoci-**[147]**miento al amigo Aberastain, es imposible no escuchar también el eco de un orgullo mortificado por los "jóvenes ricos o consentidos", más sensibles a los signos exteriores de la inferioridad social que al brillo del talento. En suma, si el gesto de identificación con la aristocracia provinciana no es un puro artificio, tampoco es un gesto natural, sino una operación tensa y conflictiva.

No podríamos reducir sólo a este sentido, sin embargo, el cuadro genealógico de *Recuerdos de provincia.* Porque Sarmiento lo ha construido también como pretexto de una revalorización de esa élite letrada que, desde la colonia a las primeras décadas de la independencia, ha tenido un papel dirigente en los asuntos públicos de la provincia. No se trata sólo de San Juan: la "nobleza del patriotismo y del talento", cuya parábola relata y que soporta en el presente la ruina o el sometimiento a la barbarie, es el espejo en que puede mirarse toda la élite dirigente desplazada por Rosas y los caudillos. El discurso anuda de tal modo los destinos, que no son únicamente evocados los "deudos que merecieron bien de la patria". Otros notables —Del Carril, Juan Cruz Várela, Alsina, etcétera— se entrecruzan aquí y allá con las semblanzas y vicisitudes de los miembros del árbol genealógico. Es que la provincia de estos *Recuerdos* ha recorrido una peripecia típica: en su ruina presente hay que reconocer las mismas causas que arrojaron a todo el país al infierno de la barbarie. Las reminiscencias y las semblanzas ilustres serán así un modo de retomar las claves que Sarmiento ha construido para interpretar la historia de la sociedad argentina. Sobre todo, la historia de ese período que media entre la independencia y el triunfo de los caudillos. De ahí que en la galería de los

---

[55] *Rec*, pp. 148-9.

deudos ocupen un lugar de privilegio aquellos personajes que son "como el dios Término de los antiguos, con dos caras, una hacia el porvenir, otra hacia lo pasado":[56] los Oro, el deán Funes.

En la revalorización de esos letrados de origen "de-**[148]** cente", reivindicados incluso en su pasado colonial, Halperin Donghi percibe la concurrencia de varios motivos. Una preocupación mayor por las cuestiones de la autoridad y del orden, por un lado, donde se pueden reconocer las reflexiones que han suscitado en Sarmiento las revoluciones europeas del 48. Por el otro, la vindicación de una tradición local de gobierno ilustrado le permite despojarse de la imagen de "revolucionario desarraigado", presentándose como el heredero de esa tradición. Creemos, sin embargo, que es necesario añadir otro motivo, estrechamente asociado al descubrimiento de los Estados Unidos. En el "camino norteamericano" hacia las metas de la civilización, Sarmiento identifica no sólo una alternativa menos riesgosa y convulsiva a la que está experimentándose en Europa. Tras ese crecimiento aparentemente desordenado pero que no disgrega al país sino que lo expande, él cree descubrir entre otras cosas, la obra sabia de una élite fundadora. Esos *founding fathers,* de origen también colonial, que después de la independencia han sabido resolver sus discordias y guiar el ingreso del país en el mundo moderno.

Estos motivos concurrentes no son homogéneos entre sí, como tampoco es unívoca la imagen que Sarmiento traza de la "nobleza del patriotismo y del talento". El resultado es más ambiguo, sobre todo cuando se ocupa de aquellos caracterizados como el dios Término, con una cara hacia el pasado y otra hacia el porvenir: víctimas, pero en parte también cómplices de la decadencia presente. Es significativa en este sentido la figura de uno de esos Janos: Domingo de Oro, mitad europeo, mitad gaucho, capaz de brillar en los salones y de entenderse con los caudillos. Es evidente la complacencia con que Sarmiento construye la semblanza de este "decente" agauchado, de quien hace el más novelesco de sus retratos ("el tipo más bello que haya salido de la naturaleza americana").[57] Domingo de Oro conoce todos los secretos de la política Argentina y se los ha comunicado a Sarmiento cuando és-**[149]** te los buscaba en sus estudios. Y el legado de Oro es uno de los que su biógrafo se propone prolongar. Sin embargo, este maestro de la astucia y de la palabra elocuente le "ha abierto el camino a Rosas". El exilio escéptico es el precio que ha tenido que pagar por el error que comete en su relación con los caudillos. Pero el caso de Domingo de Oro no es único: es toda esa élite plena de méritos y de intenciones loables la que aparece superada por los hechos

[56] *Rec,* p. 87.
[57] *Rec,* p. 64.

posteriores a la independencia. Hechos que ella no ha sabido gobernar y que le han abierto paso al ingreso caótico del mundo rural, una democratización sin frenos que es para Sarmiento el rostro de la barbarie y uno de los fundamentos del rosismo.

Si *Recuerdos* hace de una genealogía un capítulo de la historia nacional, también permite convertir a su heredero en héroe del capítulo presente. Aquí podemos registrar otro de los sentidos con que funciona la construcción del linaje. Al emerger de esa larga familia, el "hombre providencial" se halla sólidamente implantado en la historia, y las cualidades de los deudos anticipan las que se manifiestan después en el curriculum del heredero. Pero su biografía trazará una curva diferente a la de la élite cultivada cuya misión, pero no cuya debilidad, busca restaurar: mientras sus parientes letrados trazan una parábola cuyo punto final los contamina con la barbarie, la trayectoria de Sarmiento es la historia de un individuo que asciende desde un comienzo oscuro a los valores de la civilización. Esta inversión de sentido significa que el continuador de la tradición representa también la superación de las debilidades de ésta: es el tipo de letrado que la hora reclama.

"LOS VÍNCULOS DE LA SANGRE, LA EDUCACIÓN Y EL EJEMPLO SEGUIDO"

¿Cuál es la herencia de la que se habla en *Recuerdos de provincia"?* La historia del linaje articula un conjun-**[150]** to de rasgos heterogéneos, cuya diversidad Sarmiento describe y, al mismo tiempo, sintetiza en sí mismo. Heredó, en primer lugar, un *tipo argentino:* Oro es un ejemplo de lo que la tradición americana y la cultura europea pueden producir. También heredó un *vínculo de sangre* con la historia nacional y Sarmiento esparce en *Recuerdos* los signos de este nexo profundo: una proximidad vivida por sus padres, por sus tíos, que legitima las coincidencias significativas y fija su valor simbólico. La herencia le proporciona finalmente a Sarmiento una vocación pública, un modelo de acción y función social. Lo predispone como intelectual político, periodista, hombre de letras, del cual el deán Funes es claramente un antecesor y un anuncio. Con la sangre, se lee en *Recuerdos,* se trasmiten "aptitudes intelectuales como cualidades orgánicas". La sangre también trasmite un tipo de relación con la política, a la vez apasionada e inevitable.

HERENCIA DE MADRE Y PADRE

Ambas herencias están particularmente contrapuestas y equilibradas en *Recuerdos.* Madre y padre son hijos de familias en decadencia, pero la decadencia de los Sarmiento es excesiva: no sólo han perdido, como los Albarracines, todo rastro del esplendor económico colonial, sino que el mismo apellido Sarmiento estaba a punto de desaparecer a mediados del siglo XVIII y, para evitarlo, los hijos de un Quiroga comienzan a usar el apellido de la madre para que éste no se extinguiera. En la "nobleza democrática", los miembros que por derecho propio pertenecen a ella son los Oro y los Albarracín, del linaje materno, y ellos anticipan también el tipo de intelectual que prefigura a Sarmiento. Incluso la extravagancia, ese derecho romántico que Sarmiento reclama para sí, y los rasgos físicos pertenecen a la rama materna. Cuando Sarmiento se describe a sí mismo, alude **[151]** siempre a la fisonomía de los Albarracín: la nariz semítica, los ojos claros, la piel olivácea.

Este desbalance de la herencia queda representado en la estructura misma de capítulos de la autobiografía: si hay una "Historia de mi madre" no hay, propiamente, una 'historia del padre'. Y es aun más significativo que el capítulo titulado, con un clisé, "El hogar paterno" empiece con la frase siguiente: "La casa de mi madre, la obra de su industria, cuyos adobes y tapias pudieran computarse en varas de lienzo tejidas por sus manos para pagar su construcción...". Si el mérito moral y la dignificación del trabajo manual están presentes en la historia de la tejedora Paula Albarracín, que levantó su casa y alimentó a sus hijos, no pueden menos que sorprender las carencias que carcomen la figura del padre. Las pocas veces que aparece con nitidez, es una especie de irresponsable, semirrústico, exaltado, inconstante y víctima de una "imaginación fácil de ceder a la exaltación del entusiasmo", una imaginación voluble, un carácter lábil.

Es significativo que, en los tramos de narración que tienen al padre como personaje, se le atribuyan funciones tradicionalmente inscriptas en el mundo ideológico y sentimental de la mujer: teme por su hijo en las oscuras escaramuzas de las guerras civiles, se llega hasta el campo de batalla para rogarle que se retire y sufre la humillación de huir solo ante las patrullas del enemigo: "tuve la crueldad de forzarlo a fugar solo". ¿Por qué "fugar" y no 'retirarse'? Y, más aún, poco más adelante en el mismo episodio, Sarmiento relata cómo su padre interrumpe la fuga y se queda rondando para buscarlo, eligiendo para describir sus actos una serie comparativa femenina: "como aquellas tigres a quienes han robado sus cachorros y vienen llevadas del instinto maternal a entregarse a los cazadores implacables".[58]

En la herencia materna, por lo demás, están todas las virtudes morales que

[58] *Rec,* p. 176.

Sarmiento considera 'virtudes **[152]** modernas': el orgullo por el trabajo bien hecho, la dignificación de la tarea manual, la independencia económica por obra del propio esfuerzo, el desprecio por el sistema de favores y servicios que hubiera convertido a una Albarracín pobre en miembro de la clientela de algún pariente más favorecido; incluso la religiosidad dieciochesca, de pocas devociones. En la exaltación de la pobreza como dignidad moral, Sarmiento vuelve a lo largo del texto a la figura de su madre, en cuya biografía no quedan puntos oscuros, esas zonas más o menos enigmáticas que atraviesan la vida de su padre. Un interrogante entre varios: ¿por qué el sobrenombre de "Madre Patria" con que se conocía en San Juan a Clemente Sarmiento, a causa de su furor patriótico, le valió en Chile una calumnia?".[59] ¿Cuál es esa calumnia que Sarmiento no menciona, pero que considera lanzada para mancharlo a él mismo?

A partir de todos estos hilos cruzados o desplazados en la herencia de Sarmiento vuelve a plantearse el origen como problema. Por esta razón, entre otras, hay una pregunta que resuena fatalmente en sus oídos: ¿quién es este Sarmiento?, ¿de dónde sale? Sarmiento es alguien cuyo apellido no lo dice todo, que a sus compatriotas tiene que explicarles que es sobrino segundo bisnieto, primo por línea cruzada de tal o cual personaje de la historia provinciana. Y esta herencia complicada tiene, como algunos de sus antepasados, dos faces que, en el relato de su infancia, Sarmiento procesa como dos llamados: "Por mi madre me alcanzaban las vocaciones coloniales; por mi padre se me infiltraban las ideas y preocupaciones de aquella época revolucionaria; y obedeciendo a estas impulsiones contradictorias, yo pasaba mis horas de ocio en beata contemplación de mis santos de barro... dejándolos enseguida... para ir a dar a la casa de enfrente una gran batalla".[60] El rojo y el negro, el clero intelectual de la colonia o la milicia revolucionaria de la independencia: de la síntesis de ambas herencias **[153]** resulta nuevamente el modelo de figura bifronte, que Sarmiento ha aplicado a muchos de los miembros de su linaje. Al presentarse él mismo como tipo de síntesis, desplaza su opción a la escritura y la política: como intelectual político, escritor y organizador práctico, conserva los rastros ya remotos de sus dos vocaciones y de su doble herencia.

HERENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

La personalidad moral, la personalidad psicológica y la figura pública de

[59] *Rec,* p. 127.
[60] *Rec,* p. 152.

Sarmiento surgen del relato como construcción que refunde los rasgos de la herencia. Al reivindicarse como producto de sus obras y de su esfuerzo, en ese movimiento doble que es característico de todo el texto de *Recuerdos*, reivindica también las cualidades de su progenie. En el sentido moral, Sarmiento forma su carácter potenciando un conjunto de disposiciones heredadas fundamentalmente de su madre: la dignificación del trabajo y la religiosidad que coloca en el centro de su sistema a la Providencia, religiosidad que le permitía al anticlerical Sarmiento pensar desde el siglo XVIII a las devociones coloniales. La Providencia como fuerza a la vez abstracta y natural era preferible a una religión plagada de supersticiones, y los curas liberales, como ese Castro que conformó la religiosidad de su madre, llevan su Rousseau bajo la sotana.

En el sentido psicológico, *Recuerdos* expone la historia de un temperamento que encuentra en las excentricidades de su familia la premonición y el justificativo de sus propias extravagancias. Las 'rarezas' de los Oro, incluso ciertas irregularidades morales, anuncian al loco Sarmiento. Pero con el temperamento se trasmite también un don, la palabra: "Oro es la palabra viva", y esa facultad que Sarmiento recibe por su linaje, compensa-**[154]** rá el conjunto de carencias que también ha heredado. El don de la palabra escrita le permitirá al joven pobre construir su fortuna.

En consecuencia, convertir la historia de un carácter y de un temperamento en la carrera de un talento: con este relato doble Sarmiento se presenta a sus compatriotas. Y aunque ese talento esté afectado por peculiaridades, su excentricidad, como en los Albarracín y los Oro, es la marca del genio. Si su herencia no le proporcionó al joven Sarmiento ni propiedad ni un rango que la sociedad reconociera, lo dotó en cambio de los instrumentos morales e intelectuales con los que el periodista y el político aspiran al ascenso y la fama.

[155]
[156]
[157]
[158]
[159]
[160]

[161]

*La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos**

CARLOS ALTAMIRANO
BEATRIZ SARLO

¿SOMOS NACIÓN?

Es un hecho reiteradamente señalado —por la crítica y por sus propios protagonistas— que la generación del 900 desarrolló una actividad literaria y propagandística en torno a los temas del nacionalismo cultural. También parece ser una comprobación unánimemente aceptada que, en un proceso que comienza con el modernismo y tiene su primera condensación en los años del Centenario, la función del escritor adquiere perfiles profesionales. Intentaremos colocar ambos fenómenos en relación de autoimplicación, describiendo los nexos que en nuestra opinión se establecen entre un conjunto de temas ideológicos, el ascenso de una nueva figura social —la del escritor 'profesional'— y la prosperidad correlativa de 'ideologías de artista'.

La emergencia de un campo intelectual[1] socialmente diferenciado formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina y **[162]** que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880. El ciclo político y económico iniciado bajo la primera presidencia del

---

* Publicado en *Hispamérica*, Nº 25-26, 1980.

[1] Al respecto de esta noción, véase: Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en: Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967. Dice Bourdieu: "A medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual" (p. 136).

general Roca había comportado una modificación profunda de las relaciones económicas y de la estructura social, así como un acelerado proceso de urbanización en Buenos Aires y el área litoral. El régimen político que había cristalizado bajo la gestión de la llamada generación del ochenta —liberal en sus formas institucionales y oligárquico en su funcionamiento efectivo— fue el requisito de ese proceso y el custodio de sus componentes básicos: la gran propiedad terrateniente y su aliado, el imperialismo británico.

Hacia los primeros años del nuevo siglo ese movimiento arrojaba todos sus resultados y consecuencias. Si, como se verá enseguida, la progresiva constitución del campo intelectual debe ser situada dentro de esta transformación más inclusiva, que generaba una mayor complejidad de las relaciones sociales y el surgimiento de categorías con funciones más especificadas, hay que observar a su vez que ese mismo proceso de transformación del cuerpo social habría de suscitar reacciones y respuestas diversas en las filas de las capas intelectuales en formación. Categoría social en proceso de definición, a la búsqueda todavía de la legitimación ideológica de sus funciones dentro de la división del trabajo, se desarrolla fuertemente condicionada por el control oligárquico del aparato cultural. En su interior hallarían eco y problematización aspectos básicos del ciclo histórico comenzado en el último cuarto del siglo precedente. La más significativa de estas reacciones —por la larga repercusión de algunos de sus planteos, por el peso cultural de las figuras empeñadas en su difusión— fue la suscitada en torno al tema de la 'identidad nacional'. La primera historia de la literatura argentina, el debate sobre el significado del *Martín Fierro*, que inauguró el capítulo de la crítica culta del poema de Hernández, y algunos libros claves del proceso intelectual argentino, **[163]** tienen su raíz en ese fermento ideológico que ha sido denominado también "primer nacionalismo" o "nacionalismo cultural".[2]

La inquietud por la identidad nacional no era nueva en las élites político-intelectuales de la Argentina. [3] Ya en 1883, Sarmiento la había proclamado: "¿Somos nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? ¿Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello". Pero la reanudación de la cuestión en el período del Centenario dio lugar a un nuevo tipo de cristalizaciones ideológicas, algunas de las cuales

[2] Así lo denominan Carlos Paya y Eduardo Cárdenas en *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1978.

[3] Ni se restringe tampoco, en el período que estamos considerando, al grupo de escritores que darán el tono de la reacción nacionalista. Véanse, por ejemplo, el capítulo tercero de la séptima edición de *Sociología argentina* (Buenos Aires, Rosso, 1918) titulado "Nacionalidad y nacionalismo"; y la publicística de Manuel Ugarte.

prefigurarían el tono de la impugnación a que serían sometidos, veinte años después, los valores políticos y culturales del liberalismo. [4]

EL HORIZONTE IDEOLÓGICO

Ahí tenemos, por una parte, la repercusión local de ese proceso de "revisión de las certidumbres democráticas, racionalistas y progresistas"[5] que se respira en las principales capitales europeas desde fines del siglo XIX. En aquellos países donde la burguesía ha conquistado su dominio con la implantación del constitucionalismo liberal, sus círculos dirigentes se dividen entre los que proponen proseguir el movimiento de democratización de la vida política y cultural y los que se muestras escépticos ante el porvenir, atemorizados ante la escala creciente del movimiento obrero y el desafío de socialistas y anarquistas. Por otra parte, mientras fracciones de la burguesía liberal giran hacia posiciones conservadoras, en los medios políticos y literarios del conservadurismo tradicional, de inspiración más o menos monárquica, se forjan nuevos mitos para oponer a la cultura laica y positivista y enfrentar la era de la política de masas. Por la sugestión que ejercería en algunos de los propulsores de la reacción nacionalista del Centenario, hay que ha-**[164]** cer aquí mención especial del surgimiento del nacionalismo francés, católico y monárquico. Movimiento sin gravitación política, su irradiación en los círculos intelectuales no era ajena a la eficacia literaria de sus principales exponentes: Barres, Maurras, León Daudet.

> En un nivel menos inmediatamente político, señalemos el éxito mundano creciente de las filosofías espiritualistas y de lo que se ha llamado "reacción idealista contra la ciencia", Níetzsche, con su rechazo del filisteísmo moral de la sociedad burguesa y el llamado a edificar una civilización superior fundada sobre una ética de señores, hacía fortuna en las diversas bohémes literarias, la rioplatense entre ellas. ("No recuerdo quién descubrió un tomo de Nietzsche en la biblioteca del Municipio. Nos volvimos todos nietzscheanos. Necesitábamos reforma» urgentemente la sociedad.") 6

Otro componente del clima ideológico del diez, significativo para el objeto que estamos considerando, fue el hispanismo. El espíritu de conciliación hacia España y la reconsideración de la "herencia española", que tomó auge en toda Hispanoamérica particularmente después de la guerra hispano-norteamericana, comportaban un viraje respecto de la tradición liberal decimonónica y abrirían

---

[4] La fragmentariedad de la siguiente enumeración de componentes ideológicos no debe ocultar la hegemonía del liberalismo en el horizonte del Centenario.

[5] Carlos Real de Azúa, "El modernismo literario y las ideologías", en *Escritura,* Nº 3, Caracas, enero-junio de 1977.

[6] Roberto F. Giusti, *Visto y vivido,* Buenos Aires, Losada, 1975, p. 84.

paso a una nueva visión del pasado, alimentando uno de los mitos de la hora: el mito de la raza.[7] Bajo el influjo de esta nueva actitud, algunos intelectuales argentinos de la generación del 900 leerán en los escritos de Unamuno o de Ganivet su propia inquietud por la tradición y el reclamo de un renacimiento del "alma nacional". En Ricardo Rojas y en Manuel Gálvez esto será transparente y explícito. Mencionemos, finalmente, a *Ariel* y el "arielismo", una suerte de condensación de varios de los temas enumerados. El libro de Rodó —mensaje "a la juventud de América"— fue acogido con entusiasmo en los círculos literarios del continente y ello obedeció al hecho de que más que difundir el conjunto **[165]** de tópicos después identificados con el "arielismo", tuvo la virtud de recogerlos y codificarlos en una visión de conjunto.

Como es sabido, el centro de la obra de Rodó constituye una impugnación de la civilización triunfante en los Estados Unidos, utilitaria y volcada a la búsqueda del progreso material. Ante ella, *Ariel* propone un ideal de vida desinteresada, donde se conjugan el mensaje moral del cristianismo con el espíritu armonioso de la cultura griega. Pero este programa ético y estético a la vez, que sería recibido con complacencia también en los círculos de las oligarquías hispanoamericanas, iba acompañado de otros tópicos no menos corrientes hacia el 900.[8] Sin renegar del liberalismo y asumiendo sus principios, Rodó hace alarmadas advertencias contra los peligros de la democracia y el cosmopolitismo: "El presuroso crecimiento de nuestras democracias por la incesante agregación de una enorme multitud cosmopolita, por la afluencia inmigratoria, que se incorpora a un núcleo débil para verificar un activo trabajo de asimilación y encauzar el torrente humano con los medios que ofrece la solidez secular de la estructura social, el orden político seguro y los elementos de una cultura que haya arraigado íntimamente, nos expone en el porvenir a los peligros de la degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del número toda noción de calidad, que desvanece en la conciencia de las sociedades todo justo sentimiento del orden, y que, librando su ordenación jerárquica a la torpeza del acaso, conduce forzosamente a hacer triunfar las más injustificadas e innobles aspiraciones".[9]

---

[7] "Pero ha llegado ya el momento de sentirnos argentinos, de sentirnos americanos y sentirnos en último término españoles puesto que a la raza pertenecemos" escribe Manuel Gálvez en *El solar de la raza*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1916, 4a. edición, p. 53. La primera edición de 1913 fue premiada por el gobierno nacional.

[8] No se puede atribuir un sentido antimperialista al discurso de Rodó ni al sentimiento antinorteamericano corriente en aque-**[195]** llos años dentro de los círculos dirigentes de la oligarquía argentina. Sólidamente instalada en la alianza con el capital británico, la oligarquía argentina resistiría durante años las pretensiones hegemónicas de los Estados Unidos.

[9] José Enrique Rodó, *Ariel*, Valencia, Prometeo, sin fecha, p. 52.

LA MEDIACIÓN DE LA HISTORIA

Todos esos elementos formaban parte del horizonte ideológico del Centenario. Tenerlos presentes puede ayudar a identificar de dónde se tomaron en préstamo cier- **[166]** tas nociones y ciertas categorías, pero no nos puede explicar por qué se tornaron activas y operantes en determinado segmento del campo intelectual. Fue necesaria la mediación de un conjunto de circunstancias históricas para que un grupo de escritores argentinos buscara, hacia esos años, en esos elementos del horizonte ideológico, los medios para elaborar una respuesta a una realidad que percibían como problemática. Veamos esto brevemente.

En primer término, el dato más ostensible: la inmigración, que había llenado de extranjeros y de hijos de extranjeros las ciudades. Esta presencia, que era observada con aprensión creciente dentro de la élite de "viejos criollos", formaba parte, en realidad, de la política puesta en práctica por las clases dominantes locales desde el último tercio del siglo XIX. Traducía el programa concebido ya por los hombres de la organización nacional, que incluía la inmigración como medio no sólo de poblar el desierto, sino también de borrar los hábitos que se identificaban con el caudillismo y la barbarie rural. Se trataba de crear "desde arriba" la sociedad civil que debería convertirse en el soporte de un Estado nacional moderno de tipo capitalista.

Pero la inmigración llegaría a la campaña en escasa medida. El monopolio de la tierra en manos de grandes propietarios locales obstruiría el proceso de colonización rural y transformaría la radicación del inmigrante en un dato predominantemente urbano. Durante décadas los extranjeros sobrepasarán en número a los habitantes nativos en la ciudad de Buenos Aires y tendrán un peso decisivo en la composición demográfica de las principales ciudades del litoral. Hacia 1910 el fenómeno está en su apogeo. La dimensión cuantitativa de la inmigración, sin embargo, no nos revelaría todos sus efectos si no la insertáramos en el conjunto de transformaciones que estaban modificando la articulación misma del mundo social y político desde 1880: urbanización acele- **[167]** rada, modificación de la estructura productiva y emergencia de clases y categorías sociales nuevas que sustituían la estratificación precapitalista precedente. [10] En todo ello la inmigración fue un ingrediente básico. Dicho en otros términos: no sólo se llenaba de extranjeros el espacio social, sino que la amplitud y la configuración misma de ese espacio cambiaba.

Aunque como país periférico y dependiente, la Argentina crecía.

---

[10] Véase "Estudios sobre la Argentina en transición", en: Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1979, 4a. edición.

Aumentaban las cifras de sus exportaciones agropecuarias así como la extensión de sus vías férreas; se secularizaban las instituciones de la sociedad civil y el capital extranjero, después de la crisis de 1890, volvía a mostrarse confiado en el orden de la república oligárquica. El Centenario de la Revolución de Mayo celebraría estos triunfos. Pero los cambios habían introducido también las tensiones, los conflictos y el tipo de lucha de clases del mundo capitalista. La protesta obrera, el anarquismo, el socialismo. También las demandas y presiones de las clases medias por democratizar el régimen político y los canales de acceso a las instituciones culturales. Hacia 1910, la cuestión de la identidad nacional se hallará entretejida con el eco de esta nueva realidad.

PROFESIÓN: ARTISTA

Estos datos —modernización, secularización, inmigración— extendieron su impulso transformador hasta la esfera de las actividades intelectuales. Rasgos de lo que José Luis Romero llamó el "espíritu del Centenario"[11] —el espiritualismo, el esteticismo, el nacionalismo literario— informan, por su articulación sistemática, sobre un fenómeno nuevo: la constitución de *ideologías de artista.* De ese horizonte sobre el que se definen elecciones y tendencias, un grupo de escritores del 900 potencia un elenco de ideas que se vinculan con la sociedad mediante un doble nexo: por un lado, el inmigrante y la "ciudad fenicia" des- **[168]** piertan la inquietud por la tradición cultural y los valores del espíritu; por el otro, la función propiamente intelectual que se ha ido diferenciando impone la creación y el consumo de ideologías específicas al nuevo grupo. Seguir este proceso obliga a considerar con algún detenimiento la emergencia de un campo intelectual en la Argentina.[12]

David Viñas[13] ha señalado las diferencias entre los "gentlemen escritores", típicos del ochenta, y el nuevo modelo de escritor que emergerá en el 900, demostrando en sus relaciones con los grandes diarios, con el teatro y su público, con nuevas formas de consagración, la calidad de los cambios por los que atravesaba la sociedad argentina. Sin embargo, el mismo Viñas se preocupó por enfatizar más el control efectivamente ejercido por la oligarquía sobre el rudimentario aparato cultural, que la novedad de este curso.

Hacia la primera década de este siglo, los escritores se "profesionalizan".

---

[11] Véase el capítulo segundo de: José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la Argentina del siglo XX,* México, FCE, 1965.

[12] Trabajamos esta temática con la guía de las sugestiones propuestas por Pierre Bourdieu, op. cit.; Levin Schücking, *El gusto literario,* México, FCE, 1950; y Raymond Williams, *Culture and Society,* Penguin, A Pelican Book, 1971.

[13] Véase *Literatura argentina y realidad política,* Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

Gálvez fue el primero, en tematizar extensamente el fenómeno en sus memorias.[14] Pero, aunque proporciona un buen registro de los cambios operados en la actividad y la función social del escritor, y sus descripciones sobre las nuevas circunstancias de la práctica literaria son exteriormente adecuadas a lo que sucedió entonces, sus explicaciones plantean más problemas de los que resuelven. Sujeto él mismo de ese proceso de transición de las formas tradicionales a las modernas, no siempre puede separar las razones que la ideología literaria o política tejió para explicarlo, de las condiciones objetivas en que éste desarrolló su curso.

"La de escribir no ha sido profesión oficial entre nosotros hasta ahora, por más que hubiese y haya un puñado de profesionales de la pluma. Aún hay quien sostenga que se debe escribir sólo en los 'ratos de ocio', como se fuma un cigarro. Lo sostienen y lo practican y... ¡así sale ello!", escribe Payró.[15] La figura que está mentada en el texto es la que Viñas denominaría el "gentle- **[169]** man escritor", poseedor a la vez de cigarros y de ratos de ocio. La que se diseña como en un espejo es, aunque sólo en calidad de proyecto, de expectativa de carrera profesional, la del escritor para quien escribir es siempre ocupación central (se verá después si trabajo remunerado). Con la conciencia social que plantea exigencias propias, aparece nítidamente en Payró el programa de reivindicaciones corporativas: defensa de las editoriales argentinas, de los derechos de autor, de los derechos del periodista profesional, fundación de una sociedad de escritores, de una casa del escritor, etc.

Existe una especie de unanimidad en el registro de este proceso de especificación de las funciones sociales. Si hasta entonces las facultades de Derecho y Medicina eran también los canales por excelencia de acceso a la vida intelectual y cultural, hacia el 900 se comienza a percibir su inadecuación e insuficiencia: sólo entonces parece posible comenzar a pensar un acceso diferente, propio del estatuto de escritor. A propósito de Emilio Becher, Rojas escribe: "Se matriculó en la Facultad de Derecho, por sugestión y sin vocación, porque en 1898, los bachilleres ignorábamos que existía en Buenos Aires una Facultad de Filosofía y Letras, la que, recién nacida, era mirada con desdén hasta por los demás doctores. Acaso, por este otro camino, su primer choque con la realidad habría sido menos duro, y tal vez su vocación habría hallado circunstancias más favorables para subsistir. A fines del siglo pasado, la labor literaria iba dejando de ser un esparcimiento de generales y doctores para convertirse en una profesión libre, o mejor dicho en misión esforzada.

---

[14] Especialmente en los tomos: *Amigos y maestros de mi juventud* y *En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Hachette, El pasado argentino, 1961.

[15] Roberto J. Payró, *Crónicas argentinas*, publicadas durante 1909 en el diario *La Nación.*

Para ella no se abrían entonces sino los talleres del periodismo".[16]

El pasaje plantea (retrospectivamente ya que fue escrito en 1936) varias cuestiones: cómo se ingresa en el campo intelectual, qué función cumple la "vocación" en la elección libre de una actividad; cómo se separa la práctica cultural de las demás prácticas sociales para conver- **[170]** tirse en una profesión (si las circunstancias económicas lo permiten) o, que es lo que sucede más generalmente en el 900, en la actividad que le proporciona al escritor su identidad social, aunque no siempre sus medios de vida. Así considerada, la profesionalización desborda el enfoque estrechamente economicista. De lo que aquí se trata no es de afirmar que, hacia un momento situado a comienzos del siglo XX, surge un grupo de hombres que vive de la literatura o que hace de su pluma el medio de vida principal. Formulada la cuestión en estos términos, su respuesta sería no sólo incierta, sino que informaría menos acerca de la nueva figura de escritor que sobre la expansiva profesión de periodista. Es cierto: a comienzos de siglo varios escritores se ganan la vida como periodistas. Pero si este fenómeno no hubiera sido acompañado de un movimiento vasto de reflexión acerca de la propia actividad literaria, del surgimiento de nuevas formas de sociabilidad entre intelectuales, de la imposición de instancias de consagración y cooptación, de polémicas sobre la legitimidad cultural, no podría afirmarse que el cambio hubiera afectado tan profundamente como lo hizo las costumbres culturales de la Argentina.

Payró, Rojas, Gálvez, Becher, Ingenieros experimentan la novedad de su posición y función social, integradas en una estructura donde aún se conservan rasgos arcaicos y tradicionales. En su "Introducción" a la *Historia de la literatura argentina*, Rojas registra la diferenciación de las actividades y la "emancipación de la actividad literaria como función distinta de la política".[17] Concebida por Rojas como un progreso, la diferenciación de la literatura y la política es, en su opinión, el resultado de las últimas décadas. La diferenciación de la función genera conjuntamente la "conciencia del oficio" y la tensión con el medio social, considerado adverso, donde ese oficio (o misión) debe practicarse. Esta tensión se traduce por varios síntomas. Existe, por una parte, la protesta sobre la desprotección del escritor y **[171]** del hombre de teatro, como en el caso de Payró, quien, al mismo tiempo, avanza algunas reivindicaciones para la actividad del periodista. Este, mimado en la sociedad europea, es un amanuense, visto como inferior por los poderosos de la Argentina. Cuando se examinan las relaciones de protección paternal y

---

[16] Ricardo Rojas, "Evocación de Emilio Becher" en: Emilio Becher, *Diálogo de las sombras y otras páginas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938, p. XXXVI.

[17] *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960, vol. I, p. 44.

devoción filial que los escritores mantienen con *La Nación,* el juicio de Payró parece exagerado. Testimonia, no obstante, una nueva evaluación sobre la actividad de escritor-periodista; quienes poseen ese oficio aspiran a un reconocimiento social general que la comunidad y sus dirigentes sólo estarían dispuestos a brindar a los elegidos, a las grandes firmas o a los espíritus particulares. El movimiento de Payró, típicamente corporativo, pretende que se extiendan ciertas formas de la retribución simbólica al conjunto de los que ejercen la profesión: sus colegas de los diarios, muchos de ellos periodistas-escritores.

Otro síntoma puede captarse en algunos textos de Becher. "Entre tanto, escribe, esos decadentes, a quienes se acusaba de todos los extravíos dieron, por primera vez, a nuestro arte, una *conciencia.* Ellos refutaron la idea, tan errónea como inmoral, proclamada por los escritores de la generación anterior, de que la literatura era una tarea agradable y frívola, buena para el cuarto de hora de aburrimiento; y demostraron la ignominia de esta conducta que ponía el Ideal al nivel de las más bajas profesiones y reservaba para el alma excelsa de Beatriz la posición subalterna y equívoca de una concubina".[18] La tensión con el público "filisteo", al que el escritor no reconoce ya como a un igual, es un ademán característico del proceso de diferenciación. Raymond Williams, describiendo los cambios que en la mayoría de las literaturas europeas ocurren con el romanticismo (y que en América latina son contemporáneos del modernismo y el posmodernismo) afirma: "Es un hecho comprobado que en el mismo período durante el cual el mercado y la idea de producción especializada reciben un **[172]** énfasis especial, surge también un sistema de pensamiento acerca del arte cuyos elementos más importantes son, en primer lugar, el acento colocado sobre la naturaleza especial de la actividad artística en relación con una 'verdad de la imaginación', y en segundo lugar, la consideración del artista como tipo especial de persona".[19] Comentando en la revista *Ideas* una conferencia de Manuel Ugarte sobre el socialismo, Becher traza los extremos de una oposición característica: frente a la "mediocridad imperante en los clubes" el artista esgrime su "superioridad social".

Una 'comunidad de artistas', regida por una legalidad para entendidos que, incluso, puede oponerse a las pautas de lo alto y lo bajo considerados socialmente, se reconoce y para reconocerse en su diferencia, realiza el gesto de la oposición (aunque sólo sea simbólica) a la sociedad, su público. El tema romántico de un público incapaz de comprender lo que el artista produce, se expande y generaliza precisamente cuando un movimiento real vincula al escritor con los otros escritores y sólo de manera mediada (por el mercado, los

---

[18] Emilio Becher, op. cit., p. 264.

[19] . Raymond Williams, *Culture and Society,* op. cit., p. 53.

aparatos de difusión, tal los grandes diarios) con su público. [20] Este proceso, nuevo en la Argentina y producto del movimiento histórico que vimos más arriba, data para Rojas de los años de 1890. Sin embargo, parece en 1910 estar tomando su impulso decisivo.

LA COMUNIDAD DE ESCRITORES

Lo que caracteriza este momento de emergencia de un campo intelectual diferenciado es la trama de elementos arcaicos, propios de la estructura social precedente, y novedosos. [21] Tanto las figuras y las relaciones que parecen típicas de la segunda mitad del siglo XIX en la Argentina, como las dimensiones mismas del campo intelectual, indican que el momento debe ser pensado en términos de transición, atravesado por los ensa- **[173]** yos y vacilaciones previsibles en las pautas de comportamiento.

Como las características del campo intelectual tienen consecuencias sobre las ideologías de artista y el modo en que son procesadas las ideologías de alcance más general, se intentará responder aquí a una serie de preguntas sobre sus rasgos: sus dimensiones, el ingreso a la vida literaria, las normas e instituciones de la consagración, el elogio y el éxito, las relaciones entre los nuevos y los consagrados, las formas de la vida literaria, las ocupaciones del escritor y, finalmente, las características del nuevo mercado de literatura que comienza a constituirse por esos años.

El dato acerca de la dimensión del medio literario habla no sólo de éste sino también de la "buena sociedad" argentina y de la etapa de transición que, en las costumbres culturales, se estaba recorriendo hacia 1910. En primer lugar,

---

[20] Véase las muy interesantes observaciones de Ángel Rama, respecto de un fenómeno similar, en *Los poetas modernistas en el mercado económico*, Montevideo, Universidad de la República, 1968.

[21] Respecto de la perduración de rasgos arcaicos en la figura moderna del escritor, es muy sutil la descripción que, de sus ambiciones ambiguas respecto de su retribución simbólica y de su consideración social, diseña Carlos Real de Azúa en su citado estudio sobre el modernismo: "Sintetizando: se podría decir que la nueva conciencia de integrar un grupo social de especificidad más marcada que la que tenía antes —esto es: una 'intelligentsia' incipiente y a la vez disfuncional a los intereses dominantes de la sociedad— a veces, incluso, sin querer serlo, se tradujo en malestar. Pero en malestar también, **[196]** la percepción de estarse haciendo un hueco, esos poetas y escritores, no por su actividad céntrica misma, sino por criterios adscriptivos: el favor, la protección de un gobernante que imponía funciones variadas: el periodismo oficial, la diplomacia, los negocios, la alta burocracia, las gestiones especiales, etc., casi nunca favorables —incluso la diplomacia, como se verá— al trabajo literario. Sintetizando también, no parece aventurado suponer que lo aspirado por los más connotados modernistas no fue el trascender su nueva condición hacia una plena función crítica y creadora dentro de una pluralidad de élites sociales y masas fluidas y receptivas, capaces de retribuir en términos materiales y de prestigio e influencia —esto es: la recreación del viejo vínculo literatura-política, del liderazgo y docencia sobre otras dimensiones. No eso, entonces, sino, por lo menos para la mayoría, una especie de reverencia espiritual que le sería debida como a una 'élite de la fineza' en una sociedad mucho más jerárquica y estática que la que supone la otra alternativa" (op. cit., p. 69).

lo que se produce entonces es la diferenciación del medio literario respecto de la "buena sociedad". Las relaciones en la república de las letras ya no repiten exclusivamente la trama de las amistades, los vínculos familiares o los políticos. Aparecen nuevas formas de iniciación cultural que conectan, a través de la universidad o el periodismo, a jóvenes, hijos de inmigrantes, impensables en un salón elegante, con los intelectuales tradicionales. Giusti, precisamente, lo cuenta así: "...por ser sus discípulos, Bianchi y yo gozamos del favor de su (la de David Peña) hospitalidad cordial. Frecuentemente nos invitaba los domingos a visitarlo en su casona de la calle Bustamante. Compartíamos los sustanciosos almuerzos, sentados a la ancha mesa familiar junto con su esposa y sus hijos. Hoy me cuesta verme, chiquilín de diecinueve o veinte años, tímido por añadidura, alternando con personajes tales como algunos de aquellos a quienes recuerdo entre cuantos los visitaban".[22]

Junto con estas formas nuevas persisten los rasgos de la sociedad tradicional, donde las relaciones familiares lo **[174]** deciden todo. Manuel Gálvez relata en sus memorias[23] el diálogo mantenido con Luis Murature, secretario de redacción de *La Nación,* meca profesional y cultural de esos años. La escena resulta inexplicable si al relato de Gálvez no se lo completa con los datos de su familia (tío y padre habían sido hombres eminentes del roquismo en Santa Fe). Cuando aparece *La victoria del hombre*, de Ricardo Rojas, Gálvez, según su versión elíptica de la anécdota, lleva a *La Nación* un artículo "muy malo". El era un joven completamente desconocido, pero su nota, sin más trámite, aparece al día siguiente. El acceso directo, sin presentaciones, a *La Nación* se aclara por el dato, omitido, de las relaciones familiares, que con su peso todavía puntúan la vida social e inciden en el ingreso a los aparatos culturales.

Esta trama de contactos directos habla, por lo demás, de las dimensiones del medio que queda metonímicamente definido en una semblanza también registrada en las memorias de Gálvez, la de "Los dos Emilios".[24] Se trata de Emilio Becher, un mito generacional, y de Emilio Ortiz Grognet, otra 'promesa' de los jóvenes del 900. Pero en su texto pueden leerse más cosas. Ortiz Grognet vive en un hotel, el Helder, que tiene dos entradas: una espectacular por Florida, otra humilde por Cuyo. Florida es la sociedad distinguida, el paseo de las niñas, una de las vías de acceso a la "buena sociedad" y la cultura. Por Cuyo, en esos años de comienzos de siglo, pueden entrar en el cuarto, donde 'vive' la literatura, pobres, provincianos, hijos de familias oscuras. Sin embargo, los visitantes no reflejan la heterogeneidad que

---

[22] Giusti, *Visto y vivido,* op. cit., p. 158.
[23] Manuel Gálvez, *Amigos y maestros...*, op. cit., p. 38.
[24] Ibíd., p. 77 y sig.

ya poseía el medio literario. Gálvez vive problemáticamente el aluvión de gringos incorporados a la literatura y, si se exceptúa a Gerchunoff, los excluye del cuarto, a pesar de que afirma que por allí pasó toda su generación.

La población de visitantes del cuarto informa de la condición (aunque sólo sea temporaria) de los jóvenes que se están iniciando en la literatura: estudiantes, mu- **[175]** chos de ellos crónicos como Ortiz Grognet, o desertores como Rojas y Becher, provincianos, sostenidos por su familia, por un empleo nacional, por el periodismo. En este cuarto semibohemio, las relaciones familiares, sin embargo, mantienen su importancia; Gálvez se preocupa por señalar que la familia de Ortiz Grognet era de fortuna y oficialista en la provincia de Santa Fe, que la madre de Becher era prima segunda de Bernardo de Irigoyen y que sus hermanas, además de bellas, eran distinguidas. Los rasgos de ambos Emilios incluyen por lo menos un dato físico aristocrático: las manos, la frente. Aquí distinción del espíritu y distinción social resultan amalgamadas.

La descripción del cuarto puede también leerse articulada paradigmáticamente con el medio literario porteño: sus reducidas dimensiones reales, la amistad exclusivamente masculina, los vínculos familiares que dan respetabilidad extrartística a las relaciones intelectuales, la escasez económica en el marco de la "dignidad" y la "decencia" —excepto para el caso de algunos bohemios—, la iniciación precoz en la vida literaria y la cantidad elevada de defecciones hacia la política o las profesiones liberales, que son cada vez menos la otra cara del escritor.

La vida literaria va adoptando un conjunto de hábitos que son, por un lado, propios y, por el otro, característicos del período: la bohemia, los cafés literarios, las comidas, las conferencias. Precisamente las conferencias institucionalizan una forma nueva de la comunicación cultural, donde se asocian los rasgos de la reunión de sociedad con modos inéditos de relación entre público y escritores. Tienen algo de tradicional (el contacto 'directo' con el escritor, no mediado por el libro) y algo de moderno, por la relación mercantil, a veces, y el carácter abierto y público siempre. Rubén Darío, Enrico Ferri, Anatole France, Blasco Ibáñez llegan a Buenos Aires con sus conferencias en los años que rodean el Centenario. A menudo queda en descubierto el aspecto **[176]** mercantil de la actividad que, considerada muy conveniente desde el punto de vista económico, informa sobre las expectativas de retribución, por parte de la buena sociedad que estaba cambiando sus hábitos culturales. En un debate público con Juan B. Justo, el socialista italiano Ferri debe escuchar la siguiente descripción de sus actividades: "Pasaron tres meses durante los cuales el sociólogo buscó el aplauso de la prensa rica, admiró el lujo de Buenos Aires, fue recibido por lo más granado

de la oligarquía y de la más alta burocracia... anduvo mucho en ferrocarril, dio en todas partes conferencias misceláneas, ganó dinero y evitó en lo posible el contacto con el pueblo".[25] Los almuerzos de la revista *Nosotros,* las 'demostraciones' y los 'homenajes' a escritores reúnen en sus listas de asistencia a apellidos de la inmigración, italianos y judíos, hijos de literatos de buena familia y de propietarios de grandes diarios. La heterogeneidad es significativa de la república de las letras, donde José Ingenieros podía frecuentar diariamente, durante meses, el Jockey Club, aunque su solicitud de ingreso recibiera al fin la bolilla negra. La bohemia[26] constituye un punto que pone a prueba la coexistencia de concepciones tradicionales y modernas en un medio donde el 'derecho de artista' es considerado legítimo en la medida en que no altere las normas de .la "buena sociedad". Se encuentran en Payró, en Gálvez, en Lugones, declaraciones sobre el carácter no bohemio de los grupos literarios (todos dicen: bohemio era Soussens, no nosotros), y al mismo tiempo se afirman los rasgos que pueden considerarse típicos de una 'psicología de artista'. Dice Payró: "Pero si (Darío) era pulcro y ordenado en el vestir, era absurdamente desordenado en sus gastos. Poseía la virtud —común a los intelectuales de verdad— de hacer desaparecer el dinero que llegaba a sus manos con una rapidez vertiginosa y un modo casi fantástico".[27]

En la semblanza que Payró hace de Ingenieros, en *Nosotros,* con motivo de su muerte, recurre a un térmi- **[177]** no: *camaradería,* para caracterizar las relaciones extensísimas que Ingenieros mantenía con colegas, escritores y discípulos. La camaradería, que Payró diferencia cuidadosamente de la amistad, aparece al mismo tiempo como una relación menos profunda, desde el punto de vista de los sentimientos, y más específica, propia de los miembros de una misma comunidad, la comunidad intelectual que se frecuenta en los lugares públicos, los cafés, por ejemplo, y no en las casas de familia ni en las instituciones tradicionales.

En el desarrollo de las nuevas formas de sociabilidad intelectual, la Facultad de Filosofía y Letras pasó a desempeñar un papel importante, lugar de contactos, fuente de trabajo, acceso a los libros (muchos de los jóvenes escritores carecían de bibliotecas familiares), comunicación con los consagrados. Las dimensiones exiguas del medio literario facilitan estos contactos: la relación entre los consagrados y los nuevos tiene una inmediatez que informa sobre la precaria estratificación del campo intelectual. Un

---

[25] Nicolás Repetto, *Mi paso por la política. De Roca a Yrigoyen,* Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1956, p. 109.

[26] Véase, entre otras muchas referencias, la descripción inserta en: Manuel Gálvez, *El mal metafísico,* Buenos Aires, Austral, 1962, 3a. edición, p. 40.

[27] Roberto J. Payró, *Evocaciones de un porteño viejo,* Buenos Aires, Quetzal, 1952. Citado por Eduardo González Lanuza, *Genio y figura de Roberto J. Payró,* Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 59.

ejemplo: Obligado, en una ancianidad ilustre, se convierte en parte del equipo que edita la revista *Nosotros.* El proyecto mismo de esta revista, explicado en "Un año de vida", refleja la fluidez de las relaciones: "En sus páginas... se han hallado en comunión las viejas firmas consagradas con las nuevas ya conocidas y las de los que surgen o han de surgir".[28] Al mismo tiempo, la presencia de una figura consular de la cultura oligárquica como Obligado no debe disimular que *Nosotros,* convertida rápidamente en un órgano de prestigio incluso continental, era una alternativa nueva al hasta entonces monolítico aparato cultural en cuya cima se ubicaba *La Nación. La Revista de Filosofía* de Ingenieros, fundada en 1915, corrobora también este curso de diversificación de la gestión cultural.

[178]

EL MERCADO LITERARIO: LA CONSAGRACIÓN Y EL ÉXITO

"Casi no teníamos novela: el cuento no tentaba a los escritores, sin otras revistas que *Caras y Caretas* y *El Gladiador* y algo más tarde, *P. B. T.*, *Fray Mocho y* alguna otra efímera, que lo acogieran, y breve y mal pagado; críticas y ensayos, eran poco menos que desconocidos, salvo la crónica teatral... Los libros impresos en el país eran escasos. Cuando se publicaba alguno de presumible éxito (entiéndase, entre varios centenares de lectores), los libreros Moen embanderaban con él toda su vidriera de la calle Florida." [29]

El pasaje de Giusti abre la cuestión del mercado de los bienes culturales, que aparece, como es clásico, unida a la emergencia de un público cuya relación con los textos y los escritores está mediada por la venta del libro o la revista. Una articulación moderna del campo cultural supone esa relación mediada entre lectores y libros. Al mismo tiempo, el desarrollo de un mercado, su emergencia como instancia de consagración, la producción comercial para él, la aparición de las figuras típicas de este medio (editores, libreros, críticos) se relacionan estrechamente con las dimensiones del público lector potencial. Por lo demás, en las primeras etapas de este proceso los escritores viven como problema su relación con el público, el mercado y el éxito: la ambigüedad, cuando no posiciones abiertamente contradictorias, suelen caracterizar estos períodos de transición.

En este sentido, un párrafo de Manuel Gálvez (en el que discute la decisión de un jurado nacional que ha otorgado el tercer premio a su novela *La maestra*

---

[28] "Un año de vida", *Nosotros,* N-13-14, 1908. Citamos de acuerdo con la antología de la revista realizada y prologada por Noemí Ulla: *La Revista "Nosotros",* Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 19.

[29] Giusti, Visto *y vivido,* op. cit., p. 93.

normal) ilustra, hasta en las denegaciones, la situación ambigua del escritor ante el éxito de mercado. [30] Dice Gálvez: "Ninguno de estos libros (los que merecieron los primeros premios) ha sido, que yo sepa, reeditado, en tanto, *La maestra normal*, obra de creación, lleva doce **[179]** ediciones y va por los setenta mil ejemplares. No tuvieron buen ojo los señores jurados. Y no lo digo por el resultado de las librerías. Esto, sin el mérito, poco vale". Mérito / éxito: al mismo tiempo que esta pareja tiende a ser pensada, desde la perspectiva del mercado y del editor, como una relación causal, el escritor añade un recaudo: no siempre el mérito acompaña al éxito y viceversa. El mismo Gálvez, que está permanentemente tentado a evaluar el mérito de algunos libros por el éxito comercial que los acompañe, da testimonio de otro tipo de consagración literaria, más arcaica y en la que el mercado no desempeña ningún papel. Se trata del éxito en la "buena sociedad" y por pertenecer a ella, como es el caso de Delfina Bunge de Gálvez, celebrado —como tributo a la clase alta argentina— incluso por Rubén Darío.

Pero prosigamos con los rasgos que definen la novedad de este período. Con las dificultades que señala Payró en sus *Crónicas* de 1909, algunos escritores comienzan a ser editados e incluso retribuidos. Aunque excepcional, merece registrarse el caso de Giusti, a quien, por mediación de Bianchi, el editor de *Nuestros poetas jóvenes* le liquida derechos por adelantado. Gálvez e Ingenieros ganan plata con sus libros, y con esas ganancias ambos se convierten en editores (Cooperativa Editorial Buenos Aires y La Cultura Argentina, respectivamente).[31] Por supuesto que el valor adjudicado por todos los testimonios a una vidriera en la librería de los Moen revela la precariedad que, por los años del Centenario, acompañaba a la aventura de editar y que los trescientos lectores de Lugones o los mil ejemplares de *Nosotros* son el índice

[30] Gálvez está recordando el episodio varias décadas después. El hecho de que la ambigüedad se mantenga ilustra la fuerza con que actuaba a comienzos de este siglo.

[31] Algunos datos sobre ediciones proporcionados por Gálvez en *Amigos y maestros*... y *En el mundo de los seres ficticios:* de *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones se tiraron entre mil y mil quinientos ejemplares, que fueron comprados por el Ministerio de Guerra, el de Instrucción Pública y la Comisión de **[197]** Bibliotecas Populares. La edición de *El diario de Gabriel Quiroga*, de Gálvez, fue de quinientos ejemplares. *El solar de la raza*, en cambio, tuvo una tirada de cuatro mil ejemplares, que parecen haberse vendido con mucha rapidez. De una novela que luego gozaría de éxito de público sostenido, como *La maestra normal*, se tiraron dos mil ejemplares, de los cuales los primeros ochocientos tardaron más de seis meses en venderse, pese a la resonancia poco menos que escandalosa que acompañó a la salida del libro. La primera edición de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, de Horacio Quiroga, publicada por la Cooperativa Editorial Buenos Aires en 1916, se vendió de inmediato íntegramente, pero sólo era de quinientos ejemplares (en este caso, sin embargo, es preciso tener en consideración que los relatos de Quiroga habían llegado a un público de varios miles, a través de su aparición previa en *Caras y Caretas).* Las tiradas de Ingenieros rondaban, casi siempre, los diez mil ejemplares y de algunas de sus obras se hicieron ediciones pirata en la Argentina y en España. En el período que estamos describiendo, el teatro funcionaba de manera franca y abiertamente comercial, pero no nos ocuparemos aquí de este interesante aspecto de la vida cultural argentina.

de un desarrollo difícil que explica las reacciones ambiguas, mezcla de desconfianza y de ansiedad, de los escritores.

La cuestión de los medios de vida del escritor deja de ser esporádica y se extiende al conjunto de la capa en la medida en que los intelectuales de origen tradicional (de familias 'decentes', dotados regularmente de recursos) **[180]** comparten el espacio cultural con los hijos de la inmigración, los practicantes del periodismo o del profesorado. El subsidio estatal, disfrazado bajo diversas formas, aparece como una solución, al menos temporaria, para muchos: misiones a Europa, encargos de redacción de obras o revisión de programas de enseñanza, refugio en el Ministerio de Instrucción Pública. El patronazgo privado conoce por lo menos una forma eminente: las corresponsalías del diario *La Nación*.[32]

PROMESAS, MALOGROS Y PROYECTOS LITERARIOS

José Ingenieros, en un "Autorretrato" publicado en 1915, definió las relaciones qué mantenía con su trabajo intelectual y las de éste con sus medios de vida. Escritor con éxito de librería y de público, declaró muchas veces, como en este texto, que su obra no le proporcionaba el dinero necesario para vivir. Sin embargo, la seriedad y contracción con que encara su trabajo intelectual son aspectos de una ideología profesionalista. La tarea es abordada con regularidad y sin excepciones, todos los días, desde las diez de la noche hasta las cinco de la mañana. Los libros y artículos son comenzados y terminados sin que otros temas distraigan a su autor de cada uno de ellos. Tales hábitos de trabajo no fueron jamás interrumpidos, desde los veintidós o veintitrés años.[33] Además, Ingenieros suscribe explícitamente un programa para los próximos diez: sabe cuáles son los libros que escribirá, planifica la publicación de artículos en revistas nacionales (que él dirige) y extranjeras, asiste a congresos, mantiene una correspondencia internacional sobre temas científicos, sociales y políticos. En una palabra: planea su vida como la de un hombre que ha puesto su eje principal en el trabajo de escritor. Giusti, en una de sus semblanzas, atestigua acerca de la inflexible conciencia formal de Ingenieros, del modo en **[181]** que corregía y reescribía incluso sobre las pruebas de imprenta. Su impresionante erudición, aunque hoy denuncie el paso de los años y las modas, proviene también de su dedicación sistemática.

---

[32] Sobre el fenómeno del patronazgo estatal, véase las consideraciones de Antonio Cándido en: *Literatura e sociedade: estudos de teoría e historia literaria*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1976, 5a. edición, p. 83.

[33] Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953, 2a. edición. El "Autorretrato" aparece citado en p. 148.

La actividad intelectual o literaria, pensada como programa de vida, en cuya formulación el escritor no reconoce otra autoridad que la de sus propias decisiones y elecciones, se presenta como otro de los efectos de la emergencia de un campo intelectual. Es común (lo registran las memorias y recuerdos del período) que los escritores o quienes aspiren a serlo anuncien muy anticipadamente la redacción o el plan de obras futuras, que por eso no parecen surgidas de las exigencias de las circunstancias sino de una deliberación interior, de una "necesidad". A veces, tales anuncios no superaban la calidad de proyecto. En *El mal metafísico* se habla casi todo el tiempo de las obras que cada uno de los muchachos del café "La Brasileña" tiene en proyecto: son el conjunto de las 'promesas'. La mayor de esas promesas fue Emilio Becher, un verdadero mito generacional, sobre el que son unánimes Rojas, Giusti, Gálvez, Gerchunoff, de Vedia: "Emilio Becher es una cosa demasiado grande y demasiado pura para ser expresado con palabras", le escribe Rojas a Giusti. Enfermo del mal del siglo, víctima de un "drama espiritual más profundo" en cuyo origen estaba —conjeturan sus contemporáneos— un escepticismo radical, Becher demuestra cómo los escritores que surgen alrededor del Centenario necesitaron admirar e identificarse con ese mito. Vinculado con él, la tragedia del malogro, que parece ser su contracara inevitable.

Sin embargo, un número importante de estos escritores jóvenes lograron no sólo formular un proyecto sino realizarlo: Ingenieros, Gálvez, Giusti y Rojas, por lo menos. La conciencia profesional que se desarrolla en torno a la noción de proyecto es un dato nuevo en la práctica intelectual argentina. Se conciben libros orgá-**[182]** nicos (frente a la tradición de buena prosa fragmentaria) y series de obras que suponen el trabajo de toda una vida: "El plan (que Gálvez se impone en 1912) abarcaba unas veinte novelas, agrupadas en trilogía. Debían evocar la vida provinciana, la vida porteña y el campo; el mundo político, intelectual y social; los negocios, las oficinas y la existencia obrera en la urbe; el heroísmo, tanto en la guerra contra el extranjero como en la lucha contra el indio y la naturaleza; y algo más." [34] Por otra parte, la regularidad y permanencia de una revista como *Nosotros* habla de la continuidad en la tarea intelectual de sus dos directores, Bianchi y Giusti.

Proyecto y persistencia caracterizan a la psicología del escritor que, en el otro extremo, tiene depositadas sus enfermedades profesionales: falta de voluntad, dramas espirituales y su desenlace, el alcohol o la bohemia. Tales rasgos constituyen sistema por primera vez en esos años. Suponen, por un lado, cierta forma del ideal artístico. Por el otro, una concepción del fracaso.

---

[34] Manuel Gálvez, *En el mundo de los seres ficticios*, op. cit., p. 10.

CRIOLLOS Y GRINGOS: UNA HISTORIA DE PALABRAS

Si el surgimiento de la reacción nacionalista remite para su explicación a las circunstancias sociopolíticas que se apuntaron más arriba, algunos de sus rasgos tienen como premisa el campo intelectual cuya laboriosa emergencia acabamos de describir. En efecto, así lo testimonian el papel que se atribuyó a la literatura y a los escritores en la afirmación de la identidad nacional, el carácter de discusión literaria que asumió uno de sus episodios característicos —la cuestión del *Martín Fierro*—, la búsqueda de una tradición nacional propiamente literaria (es decir no sólo político-institucional), y la creación misma de una cátedra de literatura argenti-**[183]** na, dictada por quien ostentaba los títulos de idoneidad intelectual para ejercerla.[*]

Todo ello fue decisivo en las variantes introducidas en el tema de la nacionalidad que, como ya señalamos, no era nuevo. Las últimas dos décadas habían puesto en circulación un conjunto de significaciones ideológicas, una suerte de legado intelectual y literario, con las que se identificaría un segmento del campo intelectual en formación. Es decir que las novedades de la reacción nacionalista del Centenario y los mitos culturales y literarios que generaría, se insertan en una secuencia donde las imágenes y valores depositados implicaban, en muchos casos, un viraje respecto de los que presidieron la construcción de la Argentina moderna. Así sucedería, por ejemplo, con la imagen de la inmigración que, de agente del progreso, se transformaría en la portadora de una nueva barbarie.[35]

Estos desplazamientos se pueden verificar también en los sentidos, a veces conflictivos, que fueron sedimentando estratos de significación en algunas palabras claves. Como sucede con el término "criollo", que en el uso de las élites intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX se había cargado de connotaciones negativas condensadas en torno a dos ejes: el del trabajo y el del progreso.[36] La generación del ochenta heredó de la organización nacional la connotación despectiva de la palabra "criollo": "Lo criollo era lo primitivo, lo elemental, y a poco, comenzó a ser lo pintoresco para estos hombres que empezaron a tratar de hacer de las ciudades activos centros de europeización

---

[*] Véase al respecto "La fundación de la literatura argentina", en este mismo volumen.

[35] En un excelente estudio sobre el impacto de la inmigración en la literatura argentina, Gladys Onega siguió los pasos de esta transformación, cuyo significado heredarían Gálvez, Rojas y, también, Lugones cuando se aplique a la elaboración del mito gaucho. Véase: *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos del Instituto de Letras, 1965.

[36] "Durante el siglo XIX en los textos tanto de viajeros extranjeros como de ensayistas argentinos, la palabra criollo se convirtió en sinónimo de incapacidad y haraganería", James R. Scobie, *Buenos Aires. Del centro a los barrios: 1870-1910*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1977, p. 281.

del país".[37] Y aunque se pueden hallar casos como el de José Hernández, quien hace una defensa de los hábitos, incluso de trabajo, del criollo frente al trabajador extranjero,[38] la connotación **[184]** negativa es la predominante. Ya entrados en el siglo XX, en determinados círculos ilustrados la expresión "política criolla" sigue siendo moneda corriente para designar los vicios de la vida política argentina.

Un nuevo sentido, sin embargo, irá cristalizando poco a poco en torno a esta palabra, un sentido que evocará valores y virtudes positivas y cuyo término contrapuesto será el de 'gringo' o 'inmigrante'. En el espacio de significación que circunscribían estas palabras, generosidad, desinterés e, incluso, cierta disposición para la vida heroica, se contraponían a la imagen de una laboriosidad sin elevación de miras, afán de lucro y mezquindad. La literatura y el teatro dramatizaron esta oposición semántica e ideológica.

También la palabra 'tradición'-se había cargado de nuevos registros. "Tengo también una pretensión, modesta pretensión —escribe Mansilla en 1904, en las primeras páginas de sus *Memorias*[39]— que confío será coronada con algún éxito. Consiste en ayudar a que no perezca del todo la tradición nacional. Se transforma tanto nuestra tierra Argentina, que tanto cambia su fisonomía moral y su figura física, como el aspecto de sus vastas comarcas en todas direcciones. El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta, en una palabra nos cambian la lengua, qué se pudre, como diría Bermúdez de Castro, el país". El gaucho, el desierto, la carreta ya no son los representantes de una realidad "bárbara" que hay que dejar atrás en la marcha hacia la "civilización", sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el 'progreso' amenaza disolver.

La noción misma de 'progreso', que asociada a la de 'orden' había sido el lema de la generación del ochenta, deja poco a poco de designar un valor unívoco y autosuficiente. Una constelación semántica de reticencias y perplejidades comienzan a rodear esta palabra. En la Carta-prólogo a *Mis montañas* de Joaquín V. González, **[185]** Rafael Obligado escribía: "He ensalzado alguna vez el progreso, a esa evolución más o menos rápida que va concluyendo con el pasado y arrastrándonos a un porvenir que será grande y próspero, así lo deseo, pero nunca tan interesante como aquél, ni tan rico para el arte, ni tan característico y genuino para la personalidad nacional. Desgraciadamente la electricidad y el vapor, aunque cómodos y útiles, llevan en sí un cosmopolitismo irresistible, una potencia igualatoria de pueblos, razas y costumbres, que después de cerrar toda fuente de belleza, concluirá por abrir

---

[37] José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas...*, op. cit., p. 16.

[38] Véase la *Instrucción del Estanciero,* publicada en 1881. **[198]**

[39] Lucio V. Mansilla, *Mis memorias (Infancia-Adolescencia),* Buenos Aires, Hachette, 1955, p. 65.

cauce a lo monótono y vulgar".[40]

Ahora bien, ¿quiénes, dentro del campo intelectual, podían ser más sensibles a este legado de significaciones? Aquellos cuyo origen social y familiar predisponía a vivir del modo más espontáneo y "natural" el conjunto de valores depositados en la herencia. [41] Típica en este sentido es la situación de dos representantes conspicuos de la "reacción nacionalista": Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. [42] Hijos de familias "decentes" del interior —dos "hidalgos de provincia", como los denomina David Viñas—, el apogeo del respectivo linaje pertenecía al pasado más o menos inmediato y el presente ocaso obedecía a la lógica de las coaliciones políticas controladas desde el poder central, residente en la capital cosmopolita. También Lugones[43] era un "criollo viejo" y "decente" que, abandonado definitivamente el socialismo romántico de juventud, se aplica a la reivindicación de la nacionalidad. Los tres podían repetir los versos de este último: "¡Feliz quien como yo ha bebido patria, / En la miel de su selva y de su roca!". [44] Más tarde o más temprano, era entre estos miembros del campo intelectual donde podía suscitar adhesiones una exhortación como la enunciada en 1906 por Becher: "Todo debe, pues, inclinarnos a defender el grupo nacional contra las invasiones disolventes,

---

[40] *Mis montañas,* Buenos Aires, 1905, 2a. edición pp. XVII y XVIII.

[41] Prueba de ello es que Giusti, hijo de la inmigración y uno de los recién llegados al campo intelectual, que había accedido por la vía específica y novedosa de la Facultad de Filosofía y Letras, polemiza explícitamente con el programa de síntesis nacionalista para la cultura propuesto por Rojas. A poco de aparecida *La restauración nacionalista,* Giusti firma la nota bibliográfica extensa que le dedica la revista *Nosotros* (año IV, febrero de 1910). Con un espíritu dispuesto a comprender el mensaje de Rojas, Giusti levanta, sin embargo, objeciones centrales. La primera consiste en la defensa del así llamado cosmopolitismo que, de elemento que debe disolverse en una síntesis nacional, para Rojas, se convierte, para su crítico, en cualidad esencial del perfil argentino. La segunda gira en torno al valor asignado a la tradición cultural del siglo XIX y los siglos coloniales. Giusti piensa a la cultura argentina en función de su futuro y desecha, como insignificantes ("un punto al lado de los siglos de gloria" que vendrán) los años transcurridos. En este sentido, Giusti propone la adopción de la tradición humanístico-democrática universal, más afín a su juicio con la Argentina del diez que una voluntarística reivindicación del inca o el gaucho, leídas en el texto de Rojas. Si "nuestra historia está todavía por hacerse", la cuestión del programa cultural es para Giusti una tarea exclusivamente de futuro y en éste la inmigración constituye el elemento primordial. Nuestra historia "se hará sobre la enorme masa de extranjeros que plasmará aquí la nueva nacionalidad, la cual, es de esperarlo, se inspirará en esos ideales de justicia, fraternidad e igualdad económica que hoy día sueñan los menos. Y acaso un día, cuando la profecía lírica de Andrade sea un hecho, y aquí se vea realizada 'Al himno colosal de los desiertos / La eterna comunión de las naciones', Buenos Aires tenga el orgullo de contemplar en sus plazas no sólo a Moreno, a Rivadavia, a San Martín, adalides respetables de un ideal ya antiguo, no sólo al simbólico Dante que Rojas admite, no solo a Garibaldi y Mazzini que él nos propone arrojar a un desván, sino también, ¿por qué no?, a Carlos Marx, a Emilio Zolá, a León Tolstoi, campeones de los nuevos ideales".

[42] Para los datos familiares de Rojas y Gálvez, véase: Paya y Cárdenas, *El primer nacionalismo...,* op. cit. **[199]**

[43] Las constantes de Lugones, a través de sus sucesivas peripecias políticas, fueron señaladas por Noé Jitrik en *Leopoldo Lugones mito nacional,* Buenos Aires, Palestra, 1960.

[44] "Oda a los ganados y a las mieses", en Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas,* Madrid, Aguilar, 1959, p. 468.

afirmando nuestra improvisada sociedad sobre el cimiento de una sólida tradición".[45]

[186]

MITO Y TRADICIÓN

Pero afirmar una "sólida tradición" implicaba ir más allá de ese legado de reticencias, rechazos xenófobos y evocación nostálgica de un pasado que el progreso arrastraba irremisiblemente. La cuestión de la identidad nacional debía dar lugar a certidumbres activas y mitos de identificación colectiva. El mito, dice Malinovski, "no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos".[46]

Tal vez nada exprese mejor ese espíritu que estas palabras que Rojas escribió en el prólogo al libro que redactara en homenaje a la celebración del Centenario: "Por otra parte, no he buscado componer una obra doctrinaria, o conceptual o didáctica, sino un libro de pura emoción, que, como los libros heráldicos, reavivase, por la leyenda o por la historia, el orgullo y la fe de la casta".[47] La voluntad de construir un mito nacional es inescindible del proyecto creador de Rojas, quien no piensa que la definición de ese mito contradiga el carácter sistemático de sus investigaciones histórico-literarias. El "espíritu de la tierra", la "raza", la "sangre", las categorías del espiritualismo antipositivista, pero también aquí y allá algunas gotas de positivismo: en fin, todos aquellos elementos del horizonte ideológico que podían contribuir a elaborar esa "realidad primordial", fueron movilizados para dotar a los argentinos de la sólida tradición nacional frente a la amenaza de la invasión disolvente.

Estas tendencias hallarían una cristalización característica (y de larga influencia en la cultura argentina) en el movimiento de revaloración del *Martín Fierro*, que **[187]** tuvo su punto de condensación en el año 1913. La nueva lectura del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho —convertido en arquetipo de la raza—, sino también para establecer el texto "fundador" de la nacionalidad: "Sintetiza

---

[45] Citado por Manuel Gálvez en Amigos y *maestros...*, op. cit., p. 37.

[46] Bronislaw Malinovski, "El mito en la psicología primitiva", en *Magia, ciencia, religión,* Barcelona, Ariel, 1974, p. 124.

[47] *Blasón de plata*, Buenos Aires, Losada, 1946, 2a. edición en la colección Contemporánea, p. 11.

el espíritu de la raza americana, en lo que éste tiene de hondo y permanente".[48] El movimiento tuvo sus episodios claves en las conferencias dictadas por Lugones sobre el *Martín Fierro,* que serían editadas pocos años después bajo el título de *El payador;* en el discurso con que Ricardo Rojas se hizo cargo de la recién fundada cátedra de Literatura Argentina y, finalmente, en la controversia promovida por la encuesta de *Nosotros* a propósito del poema de Hernández. La encuesta de la revista era, en realidad, un eco de los otros dos episodios y la larga polémica que recorrió varios números tenía un eje de discordia: ¿era el *Martín Fierro* un poema épico? Lugones lo había afirmado y Rojas también, aunque le asignaran una filiación histórico-literaria diferente. Para el primero, el *Martín Fierro* tenía sus antepasados en los poemas homéricos, mientras que para Rojas se emparentaba con la épica medieval: la obra de Hernández representaba para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar del Mio Cid* para los españoles.

Todos los argumentos de filología y preceptiva, de que hicieron alarde incluso los que se oponían a la clasificación "épica" del poema, eran tributarios de un presupuesto: la relación entre la épica (primitiva o popular) con la nacionalidad. Lugones formuló con claridad este vínculo en el prólogo de 1916 a sus conferencias: "El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino".[49] Ya en su *Historia de Sar-***[188]** *miento,* de 1911, había adelantado el principio que guiaría su lectura del *Martín Fierro:* "El país, dice a propósito de Sarmiento y Hernández, ha empezado *a ser espiritualmente* con esos dos hombres. Ellos presentan el proceso fundamental de las civilizaciones, que semejantes a la Tebas de Anfión, están cimentadas en cantos épicos. Así es una verdad histórica que los poemas homéricos formaron el núcleo de la nacionalidad helénica. Saber decirlos era el rasgo característico del griego. Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro *gringo".*[50] Y Ricardo Rojas, al retomar la cuestión en la *Historia de la literatura argentina,* ratificaría cuál era la clave que estaba en juego en el asunto del género del poema: "El *Martín Fierro* es tan diverso del *Cantar del Cid,* como lo son el ambiente y los tipos de cultura que cada uno describe. Demostrar que nuestro poema ocupa esa posición 'épica' dentro de la nacionalidad argentina, es plantear en términos definitivos el problema de su

---

[48] Manuel Gálvez, respuesta a la encuesta sobre *Martín Fierro,* en *Nosotros,* Nº 50, junio de 1913.
[49] *El payador,* Buenos Aires, Centurión, 1961, p. 16.
[50] Lugones, *Historia de Sarmiento,* Buenos Aires, EUDEBA, 1960, p. 151.

clasificación genérica".[51]

Si el texto de Hernández contenía el secreto de la nacionalidad, volver sobre él significaba resucitar esa verdad primordial, pero ya no únicamente para evitar que el "gaucho simbólico" se eclipsara frente a los cambios que el progreso introducía. También para afirmar, a través del mito del origen, el derecho tutelar de la élite de los "criollos viejos" sobre el país. Derecho que los recién llegados aparecían impugnando.

¿Y quién mejor que el escritor para ejercer, por delegación, este derecho? La misión especial del artista, un tema mediante el cual el escritor legitimaba simbólicamente su nuevo lugar en la estructura social, se cargaba de cometidos concretos: decir la verdad de los orígenes, fundar la tradición, espiritualizar el país. "Son los escritores, y especialmente los jóvenes, quienes realizan esta obra de evangelización."

[189]

NACIONALISMO CULTURAL: DOS PROGRAMAS

De este conjunto de temas ostensiblemente ideológicos, sería erróneo derivar la presencia de una ideología homogénea y compacta que unificaría los textos donde ellos aparecen. Estos temas no agotaban la percepción ni, menos aún, la relación con la cultura y el mundo social de cada uno de los escritores involucrados en la "reacción nacionalista". Al amalgamarse y refundirse con otras significaciones, se producían diferencias y contrastes que no pueden ser reducidos a variantes individuales de un mismo sistema.

Esto es importante, sobre todo, si se atiende no ya exclusivamente a las diferencias que se establecen en el plano de las manifestaciones discursivas, sino en especial a los enunciados programáticos. Desde este punto de vista, no es mero índice de diversidad exclusivamente personal el que Rojas considere a los valores liberal-democráticos como inherentes a su programa de "restauración nacionalista",[52] ni que conciba a la escuela pública como instrumento por excelencia de ese programa. Lo mismo puede decirse del rasgo fuertemente historicista de su nacionalismo, de marca romántica, que lo lleva a pensar la "crisis espiritual" desencadenada por la inmigración y la modernización, como momento de un movimiento que dará lugar a una nueva síntesis histórica que incluirá a los recién llegados. Pese a su preocupación por

---

[51] Rojas, *Historia de la literatura argentina,* op. cit., vol. II, p. 529.

[52] A los que, en polémica con Rojas, asociaron sus ideas a las de Maurice Barres, Rojas replicará: "...que el nacionalismo en Francia es católico y monárquico por tradición francesa, y guerrero por odio a Alemania. En la Argentina por tradición laico y democrático, ha de ser pacifista por solidaridad americana". Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1922, 2a. edición, p. 60.

el presente, la historia de los tiempos modernos no era para Rojas, como veremos que sucede en Gálvez, caída y degradación.

Veamos ahora el caso de Lugones. No es indiferente el modo en que definió, en la última de ellas, la "función social" de sus conferencias del Odeón: "Felicitóme por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria. A la epopeya con su genuino sabor y su calidad excelente; al au-**[190]** ditorio con su sensibilidad, benévola, sin duda; pero también sutil hasta ser temible, corresponde la belleza del espectáculo. Mi palabra no fue sino la abeja cosechera que llevó el mensaje de la flor silvestre a la noble rosa del jardín".[53] El pasaje es elocuente y no requiere demasiados comentarios. Ahí están los destinatarios del mensaje, el mito gaucho; el poeta-medium, al resucitar la verdad primordial de los "tiempos heroicos" la trasmite a sus verdaderos titulares: la clase superior. El escritor "forma el espíritu de la patria" forjando mitos de legitimación para los que gobiernan. Y la apelación de Lugones no es sólo retórica: sus conferencias fueron seguidas por el entonces presidente de la república y sus ministros.

Finalmente, no es menos significativa la forma en que, tres años más tarde, Lugones enmarca la situación en que sus conferencias fueron enunciadas. La ambigüedad que puede leerse en el pasaje siguiente ("zaguán" es la ciudad-puerto, pero también la calle frente al teatro Odeón) proyecta el tumulto bárbaro del inmigrante como peligro a la vez para la patria y para su poeta: "La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar a un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal".[54] El pasaje está cargado de referencias concretas. Ese mismo año, 1916, la oligarquía titular del mito y, por ello, titular 'natural' del poder, era desplazada del gobierno por la "ralea mayoritaria", por medio del sufragio universal.

Sería difícil traducir en términos de clases claramente definidas, la distancia que estas diferencias introducían en un repertorio de temas ideológicos cuyo denominador común era la afirmación del derecho de tutela **[191]** que, sobre la dirección del país, poseían las élites de "criollos viejos". Hay que tener presente que estas élites se hallaban divididas y que una fracción de ellas estaba al margen del poder, planteando el principal desafío al régimen

---

[53] Crónica de *La Nación*, que recoge el cierre de las conferencias de Lugones, posteriormente incorporada a *El payador*, op. cit., p. 361.

[54] Ibíd., p. 17.

oligárquico, la Unión Cívica Radical. La reforma intelectual y moral propuesta por Rojas contenía el reclamo virtual de una nueva síntesis. Pero su agente no podía ser esa oligarquía que había sido cómplice de la "desnacionalización" y cuyo dominio sobre el poder obstruía el ejercicio de la democracia; ni tampoco aquellos, balanceaba Rojas, cuyas banderas internacionalistas eran la manifestación patente del cosmopolitismo que amenaza la identidad de la nación. En el espacio de esta doble negación se abría la expectativa por un movimiento que permitiera conjugar la demanda de democratización de la vida política con la nacionalización cultural del país: reforma social y tradición criolla.[55]

EL RETRATO DE ARTISTA

Convenida la necesidad de una tutela cultural, el escritor cree descubrirse entre sus oficiantes, por derecho propio o por delegación. Este rasgo, esbozo de una ideología orgánica, tiene una manifestación literaria sintomática: *El diario de Gabriel Quiroga,* de Manuel Gálvez. Allí, la biografía intelectual de un diletante, de un temperamento de artista, proporciona un elenco de cualidades vinculadas a la nueva figura social: Gabriel Quiroga va a la esencia de las cosas sin detenerse en sus rasgos exteriores, tiene sensibilidad delicada y se siente solo ante un medio hostil, sufre por su escepticismo y flaquea su voluntad, detesta el lugar común y las ideas hechas, es complicado pero modesto, irónico con los vulgares y los 'bárbaros' cuyo aplauso desdeña, etc. En este 'retrato del escritor joven', Gálvez dio forma a una suerte de compendio de la sensibilidad nacionalista, alojada en un espíritu **[192]** cultivado y de buena familia. Si las referencias autobiográficas son transparentes, si algunas 'poses' de Gabriel recuerdan también a Emilio Becher, lo que tiene valor emblemático es el modelo de espiritualidad refinada que, luego de un período de "extravío", redescubre la verdad de un estoicismo sencillo y a la vez aristocrático que sabe percibir la belleza de lo rústico, lo primitivo, lo pobre.

Gabriel Quiroga desciende de una familia tradicional y sus "antepasados le transmitieron, sin saberlo, ese ¡tan criollo! rencor atávico al extranjero".[56] Una curiosidad diletante lo llevó a explorar las doctrinas literarias y filosóficas de moda, pero en Europa "le asaltó el recuerdo de la tierra lejana" y de esa

[55] Se puede establecer una correspondencia de homología entre estas aspiraciones, que Rojas vivía y pensaba a través de su programa de "restauración nacionalista, y las ideas y consignas con que el radicalismo identificaba su programa: "reparación nacional" a través del sufragio universal y la modernización de las prácticas políticas.

[56] Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina,* Buenos Aires, Amoldo Moen & Hno., Editores, 1910. Esta obra de Gálvez no fue nunca reeditada.

experiencia "nacieron sus ideas de patria". Por eso, las reflexiones del *Diario* con que se propone rendir homenaje al aniversario de la Revolución de Mayo, no quieren ser complacientes: dirá la verdad.

De todo puede hallarse en ese juicio "duro y cruel" sobre la patria: espiritualismo arielista, hispanismo, nacionalismo a lo Barres, todo ello refundido en una sensibilidad 'distinguida', imagen de un mito y de un modelo, el del 'alma de artista'. Espíritu superior, Gabriel Quiroga no puede sino rechazar el espectáculo de esa "ciudad fenicia", Buenos Aires, donde el progreso y la riqueza material han ahuyentado todo idealismo. Este rechazo no es sólo moral, sino también estético. "Buenos Aires produce una impresión penosa. La fealdad de su edificación sonora y multiforme, la carencia de perspectiva y la monotonía de sus calles rectas e iguales, revelan en nuestro espíritu colectivo una falta de sentimiento estético." Y es el inmigrante el agente fundamental de esta decadencia estético-moral que corroe el espíritu de la patria.

Pero no todo está perdido, sin embargo. Frente a esta sociedad de mercaderes, sin *charme* y sin estilo, Gabriel Quiroga descubre el refugio del alma nacional allí donde "no ha penetrado la civilización contemporánea": las provincias del interior. Lejanas del litoral **[193]** próspero, conservan la tradición colonial y resguardan "contra los avances del cosmopolitismo odioso, las ideas, los sentimientos y la moral de nuestro pasado". Pero el habitante de esta región incontaminada no puede descubrir la verdad de la que es portador inconsciente. Ello requiere la mediación del alma cultivada que convierte al rústico y al miserable en objeto de contemplación estética.

Fealdad del progreso, belleza de las ruinas y la pobreza, la historia de los tiempos modernos como caída y degradación que el artista tiene el poder de redimir estéticamente: los tópicos son bien conocidos. Hay algo más, sin embargo, en algunos juicios sobre la formación histórica de la Argentina en el libro de Gálvez que hace de él un anticipador. Aunque rinde su homenaje a los padres fundadores de la Argentina liberal (Mitre y Sarmiento), el *Diario* está recorrido por aseveraciones como ésta: "Los cuarenta años, de nuestra barbarie no son otra cosa que la rebelión del espíritu americano contra el espíritu europeo. El primero estaba representado por los federales y era espontáneo, democrático, popular y bárbaro; el segundo estaba representado por los unitarios y era afrancesado, artificial, retórico, aristocrático y civilizado". No sólo se invierten aquí los valores de la fórmula famosa "civilización o barbarie", sino que el juicio contiene *in nuce* el programa con que veinte años más tarde el revisionismo histórico nacionalista impugnará la tradición liberal: puentes tendidos entre el primer y el segundo nacionalismo argentino.

Gabriel Quiroga, personaje ficticio y máscara de Gálvez, procesa así los tópicos de moda (y anuncia algunos de los futuros) del nacionalismo, la xenofobia y el antiliberalismo, en el molde de una ideología esteticista. Postula que el escritor tiene una *capacidad* y una *función*, para captar verdades estéticas, pero también sociales y morales, hacerlas accesibles al pensamiento y la sensibilidad de los demás hombres y devolverlas, reve-**[194]** ladas, a la conciencia de aquellos que, incluso, pueden ser sus portadores ignorantes.

[195]
[196]
[197]
[198]
[199]
[200]

[201]

*La fundación de la literatura argentina**

CARLOS ALTAMIRANO

En 1913 y a lo largo de varios números, la revista *Nosotros* publicó las respuestas al cuestionario que había hecho circular entre "un distinguido núcleo de hombres de letras" acerca del significado del *Martín Fierro.* "¿Poseemos —decía la encuesta elaborada por la revista— un poema nacional en cuya estrofa resuena la voz de la raza? El acercamiento establecido por los críticos entre los varios poemas gauchescos, recogidos oficialmente en los programas de literatura de los estudios secundarios, ¿importa acaso un enorme error de apreciación sobre el diverso valor estético de aquellos poemas? ¿Es el poema de Hernández una obra genial de las que desafían los siglos, o estamos creando por ventura una bella ficción para satisfacción de nuestro patriotismo?".

Respondió todo el mundo. Desde Martiniano Leguizamón a Alejandro Korn, pasando por Carlos O. Bunge (bajo seudónimo), Manuel Gálvez, Rodolfo Rivarola, Manuel Ugarte... Y si no figuraban dos nombres conspicuos del momento, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, la **[202]** actividad de ambos estaba presente en el origen mismo de la encuesta y en las polémicas respuestas que ella suscitó. Hoy, aquella iniciativa de *Nosotros* podría ser, a su vez, interrogada. Se vería entonces que la encuesta anuda varias significaciones y que tanto las preguntas como las respuestas ponen de manifiesto una problemática intelectual cuyo centro de gravedad está más allá del campo literario. Más aún: la fundación de la literatura argentina, es decir, el movimiento que por esos años consagró la existencia de una literatura argentina y se aplicó a trazar las líneas de una tradición literaria nacional, se inscribe en esa problemática. Tratemos de razonar esta idea.

Ante todo veamos lo que podrían llamarse las motivaciones inmediatas de la encuesta. Están en primer lugar las conferencias sobre *Martín Fierro* que

---

* Publicado en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año II, Nº 7, noviembre 1979.

Lugones dictó en el teatro Odeón en 1913.[1] Las exposiciones, seis en total, fueron un acontecimiento, y ante un público a cuya cabeza estaban el presidente Roque Sáenz Peña y su gabinete, definió la obra de Hernández como el poema épico de la Argentina, insertándolo en una prestigiosa genealogía literaria que se remontaba a la *Riada.* Otro hecho conectado directamente con la encuesta es la creación de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. En el discurso con que se hace cargo de ella, Ricardo Rojas proclama: el *Martín Fierro* es para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mio Cid* para los españoles, es decir el poema épico nacional. Y sólo para enfatizar que el asunto estaba en el orden del día, recordemos la conferencia que en agosto del mismo año, 1913, pronunció Carlos O. Bunge en la Academia de Filosofía y Letras sobre literatura gauchesca y en la cual impugnó la atribución del carácter épico al poema de Hernández. En este clima y formando parte de él, aparece la encuesta de *Nosotros.*

Como concluyó la revista al intentar un balance de **[203]** las respuestas, la mayoría de los escritores consultados reconoció el valor literario del *Martín Fierro.* Pero el nudo de la cuestión no estaba allí, ni por allí pasaba tampoco la preocupación de la encuesta. Las divergencias y la discusión giraban en torno a otra cosa: ¿era el *Martín Fierro* nuestro poema épico? Así, mientras algunas respuestas discurrían acerca de las razones históricas o lingüísticas o estéticas que impedían considerar a la obra de Hernández como miembro de la especie que integraban los poemas homéricos y los cantares de gesta medievales, otras, extrayendo sus argumentos más o menos del mismo arsenal, veían en aquel texto la "expresión de la raza". Ahora bien, lo que tanto las respuestas como las preguntas daban como sobrentendida era una concepción de la épica y la historia literaria que no resulta difícil reconocer: la del historicismo romántico o, para darle el nombre con el que se lo ejercitaba en el estudio de las lenguas y la literatura en el siglo XIX, la de la filología. Y aunque en el último tercio del siglo pasado se contaminaría con motivos y principios de origen positivista ("el medio", "la raza", etc.), dicha concepción conservaría algunas de sus premisas. ¿Qué es la historia literaria de un país? La manifestación del desenvolvimiento del espíritu nacional. ¿Qué es la épica, pero no en su forma culta, propia de letrados, sino en su forma "natural" y "espontánea"? Aquel tipo de composición que, generalmente en ciertos tiempos "primitivos" de una formación nacional, canta los orígenes heroicos de un pueblo y proyecta en uno o varios héroes literarios los caracteres de una raza.

---

[1] Con el título de *El payador,* Lugones publicó, con modificaciones y agregados, esas conferencias en 1916.

Según estas claves se leían sobre todo las expresiones de la épica medieval y al campo de tales presupuestos pertenece toda la encuesta de *Nosotros*. Pero no era sólo un punto de historiografía literaria o de preceptiva lo que estaba en juego aquí. Se trataba también de la identidad nacional, porque de acuerdo con los principios de esa misma filología, la épica revela a una comunidad los signos **[204]** de su esencia histórica. Lo dice con toda claridad Lugones en su *Historia de Sarmiento* (1911). Allí escribe, refiriéndose a Sarmiento y a Hernández: "El país ha empezado a *ser espiritualmente* con esos dos hombres. Ellos presentan el proceso fundamental de las civilizaciones, que semejantes a la Tebas de Anfión, están cimentadas en cantos épicos. Así es una verdad histórica que los poemas homéricos formaron el núcleo de la nacionalidad helénica. Saber decirlos bien era el rasgo característico del griego. Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro *gringo"* (los subrayados son de Lugones).

TRADICIÓN O BARBARIE

De modo que definir al *Martín Fierro* como obra épica o "poema nacional" no significaba únicamente atribuirle, con arreglo a ciertas convenciones, un determinado estatuto genérico al texto de Hernández. Era también afirmar una identidad nacional, cuyos títulos de legitimidad se encontraban en el pasado (ahí estaba la epopeya para testificarlo), pero que proyectaba sobre el presente su significado. Habría que decir más: era esta cuestión, la de la nacionalidad, la que daba lugar a la otra, la del carácter épico o no del *Martín Fierro*. De ahí que en el cuestionario redactado por la revista se insinúe, bajo la forma de la pregunta, que está creándose "una bella ficción para satisfacción de nuestro patriotismo". Y de ahí también que buena parte de las respuestas se deslicen de los juicios sobre el poema de Hernández a consideraciones sobre la "raza argentina", su existencia, su pasado o su porvenir. Este es uno de los temas de la problemática intelectual a que hicimos referencia más arriba. El tema no es nuevo, dado que se pueden rastrear sus primeras manifestaciones a fines del siglo pasado, pero sólo alrededor del Centenario madura plenamente. Mejor: es uno de los componentes del llamado "espíritu del Centenario". **[205]**

Dijimos que esa problemática tenía su centro de gravedad más allá del campo literario. Lugones, en el final de la cita transcripta más arriba, lo señala: "Bárbaro significa revesado, tartamudo: nuestro gringo". Se trataba, pues, de nuestro bárbaro, el inmigrante. En efecto, en el curso de la primera década de este siglo había ido tomando forma la certidumbre —paralela a la imagen ya consolidada de la inmigración como "agente de la prosperidad"— de que constituía un factor anárquico y disolvente para la convivencia social.

Esa certidumbre brotó y halló eco sobre todo entre los miembros de la élite de "viejos criollos" y de allí surgió también el movimiento dirigido a dotar a la figura del gaucho de una nueva función cultural. Es decir, no ya tema de evocación nostálgico, sino elemento activo de identificación: "Todo cuanto es propiamente nacional viene de él", dirá Lugones en *El payador*. Y, en medio de este fermento ideológico, la tradición y el pasado adquirirán también nuevas significaciones. "No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura que trabajaron sin amor. La nación es, además, la comunidad de esos hombres en la emoción del mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos", escribía Rojas en 1909.[2] Acaso resulte útil para aferrar la novedad con que se significa ahora la tradición hacer un breve rodeo.

Nacionalidad, espíritu nacional, tradición, ¿estas nociones no habían integrado también la visión de la élite liberal que condujo la Organización Nacional? Ciertamente, nutridos en el espíritu del historicismo decimonónico, también para ellos la nación era el sujeto histórico por excelencia y cuando hicieron historiografía fue la formación de la nacionalidad lo que se propusieron evocar (Mitre, López). Para los miembros de esa élite, liberalismo y nación eran dos términos de una ecuación cuya verdad estaba presente en los mismos "orígenes", **[206]** es decir antes de la independencia, y, precisamente, era la búsqueda de esa ecuación lo que daba sentido al proceso que había desembocado en la constitución de un estado nacional. La Argentina, organizada como nación liberal, se insertaría en un mundo de naciones que sería, a su vez, un mundo liberal. La cuestión de la tradición se planteaba en función de esta perspectiva. La revolución de la independencia, le escribe Mitre a Joaquín V. González, en 1889, por "la obra y la voluntad de los criollos que la hicieron, la dirigieron y la hicieron triunfar dándole su organización política, fue americana, republicana y civilizada. Este es el nudo de la tradición que el historiador y el filósofo debe desatar".[3]

Bien, una suerte de incertidumbre comenzó a corroer algunos de los presupuestos de aquella visión cuando se ingresó en el siglo XX. Pese a los logros que la llamada generación del 80 podía exhibir, sobre todo en términos de desarrollo económico-social, se propagaba, incluso entre algunos de sus herederos, el sentimiento de que algo andaba mal. En ciertos casos eran los

---

[2] Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, La Facultad, 1922, 2ª ed. El eje de este artículo nos lleva a privilegiar la zona de convergencia entre esta obra y *El payador*, pero sería un error asimilar el sentido global de ambas.

[3] "Carta del general Mitre al autor", en: Joaquín V. González, *La tradición nacional*, Buenos Aires, La Facultad, 1930, 3º ed.

cambios o la agitación introducidos por ese mismo desarrollo lo que provocaba el malestar y para algunos intelectuales la noción de progreso adquirió connotaciones negativas. "Desgraciadamente, se lamentaba Rafael Obligado, la electricidad y el vapor, aunque cómodos y útiles, llevan en sí un cosmopolitismo irresistible, una potencia igualatoria de pueblos, razas y costumbres, que después de cerrar toda fuente de belleza, concluirá por abrir cauce a lo monótono y vulgar"[4] Para otros el foco está en la persistencia de la denominada "política criolla" y por ello en la fractura entre las prescripciones republicanas y liberales de la Constitución y el régimen político efectivamente vigente.

Pero, en cualquier caso, una "crisis moral", se decía, afecta a la Argentina. Rodolfo Rivarola, en 1910, resumía bien este sentimiento difuso: "El año del Centenario mostrará a nuestro país tal como es: con vicios, con **[207]** groserías, con perversiones morales, con delitos; pero lo hará también con fuerza de reacción, con la conciencia de que todo ello debe terminar, junto con la embriaguez de la inmoralidad política y de los delitos administrativos".5[5] La cuestión de la llamada "crisis moral" fue te-matizada de diversos modos. Ya sea buscando sus determinaciones en la constitución racial de la sociedad argentina, ya en su formación histórica. O bien, bajo el impulso del "arielismo", identificando en el espíritu materialista y mercantil el agente corruptor de raíces éticas preexistentes. Por su parte, la crítica del radicalismo al régimen oligárquico se cargará también de acento moral al equiparar el reclamo de democratizar la participación política con la "reparación moral" de la nación.

Y aquí podemos retomar nuevamente el tema de la identidad nacional y de la tradición ya que conjugados con el de la crisis moral configurarán la problemática intelectual que mencionamos al comienzo. En el interior de esta problemática, regeneración moral y restauración del espíritu nacional aparecen como caras de un solo movimiento y ello puede verse en *El diario de Gabriel Quiroga,* de Gálvez, como en *La restauración nacionalista,* de Rojas. Ante la amenaza de disolución a la vez nacional y moral, la tradición es invocada como la reserva. Pero ¿qué tradición? Las respuestas varían, pero lo que tienen en común es el reconocimiento de que la invocada hasta entonces resulta insuficiente. Es dentro de este círculo de inquietudes y demandas donde Martín Fierro se convierte en héroe épico edificante y, por los mismos años, se funda la literatura argentina. Ricardo Rojas fue el hombre de esa empresa. El

---

[4] Cit. por Guillermo Ara, "Estudio preliminar" a: Martiniano **[209]** Leguizamón, *De cepa criolla,* Buenos Aires, Solar/Hachette, 1961.

[5] Cit. por Natalio Botana, "La reforma política de 1912" en autores varios, *El régimen oligárquico,* Buenos Aires, Amorrortu, 1975.

Consejo de la Facultad de Filosofía y Letras, dirá Rafael Obligado al entregarle la cátedra recién creada de literatura argentina, ha "designado a don Ricardo Rojas, al autor de la *Restauración nacionalista,* precisamente porque se trata de restaurar el alma argentina en su amplia vibración". **[208]**

¿Por qué hablamos de "fundación"? ¿No estaban acaso ahí los textos, preexistentes, a los que había, cuanto más y en algunos casos, que exhumar? Sucede que hacia 1913 la existencia misma de una literatura argentina —no, por supuesto, de libros escritos en la Argentina o por argentinos— debía ser probada. Como lo señaló el mismo Rojas: "Tócame, pues, la honra de iniciar en las universidades de mi país, un orden de estudios que interesa no solamente a los fines profesionales de la instrucción superior, sino también a *la misión de afirmar y probar ante el país todo, la idea de que tenemos una historia literaria"* (subrayado de C.A.).[6] En verdad, se trataba de "afirmar y probar" que una identidad nacional y una tradición literaria se abrían paso a través de los textos y para ello no era suficiente ni la mera existencia de éstos, ni su ordenación cronológica. Por eso, Rojas no comienza su *Historia de la literatura argentina* con "los coloniales" sino con "los gauchescos". El subtítulo "Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata" legitima la alteración del orden cronológico: los gauchescos son la roca sobre la que se funda el desarrollo de ese documento de la conciencia colectiva: la literatura argentina.

[209]
[210]

---

[6] Ricardo Rojas, "Introducción" a *Historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Peuser, 1960, 4ª ed., vol. I.

[211]

*Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro**

BEATRIZ SARLO

Nota bibliográfica

La colección completa de *Martín Fierro* se encuentra en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Existen además por lo menos dos antologías de textos de la revista: *El periódico Martín Fierro,* selección y prólogo de Adolfo Prieto, Buenos Aires, Galerna, 1968; y *Martín Fierro (1924-27),* antología y prólogo de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969; una reproducción facsimilar de varios números de *Martín Fierro,* publicada por el Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982; y una reproducción facsimilar completa, publicada por el Fondo Nacional de las Artes, 1994.

VANGUARDIA Y VIDA LITERARIA

La aparición de la revista Martín Fierro, en febrero de 1924, convirtió al campo intelectual argentino en escenario de una forma de ruptura estética típicamente **[212]** moderna: la de la vanguardia. El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiesta como "vanguardia" cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado.[1] Del romanticismo, primera

* Publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima, año VIII, *N*- 15, 1er semestre 1982.

[1] Véase: Eduardo Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria,* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. El concepto de "campo intelectual" lo tomo de: Pierre Bourdíeu, "Campo intelectual y proyecto creador", *Problemas del estructuralismo,* México, Siglo XXI, 1967.

vanguardia del siglo XIX europeo, en adelante, la imposición de nuevas convenciones artístico-literarias tomó la forma de vanguardia: revolución superestructural, tiene como agentes a los sujetos del campo intelectual.

La vanguardia europea propuso un modelo radical de ruptura: alcanzó los límites de lo literario, forzándolos hacia afuera. Como escribió Walter Benjamin: "se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la 'vida literaria' hasta los límites extremos de lo posible".[2] Si la verdad de la vanguardia europea está toda en su radicabilidad estética, moral, social, esa "capacidad de innovación intelectual y la pasión por el experimento moralmente peligroso", ¿dónde buscar la verdad de la vanguardia argentina? Es indispensable referirla al sistema literario y al espacio socio-cultural respecto del cual rompe. La radicalidad de la vanguardia puede considerarse su rasgo europeo más constante (extendiéndose incluso a lo específicamente político: vanguardias rusa, alemana, surrealismo francés), pero siempre es una función relativa al campo intelectual que la vanguardia encuentra constituido y consagrado. La ruptura aparece vinculada con la extensión y desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. La consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean, paradójicamente, la fuerza de su vanguardia.

Para decirlo de otro modo: el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistema con las modalidades de la vida literaria preexistentes. El cambio ideológico-estético no se produce en un vacío social, sino que, por el contrario, encuentra en las **[213]** formas sociales de la producción literaria sus condiciones de realización. Como momento revolucionario de la transformación de las relaciones intelectuales, la vanguardia propone no sólo cambios estéticos: también un concepto radical de libertad, el desprecio de las instituciones sociales y artísticas, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración. A la náusea que se experimenta frente al mercado de bienes culturales, corresponde la afirmación de una verdad que divide a los artistas y al público.

La ruptura de la vanguardia, lejos de ser específicamente estética, y aun cuando reclame esa especificidad, afecta al conjunto de las relaciones intelectuales: las instituciones del campo intelectual y las funciones socialmente aceptadas de sus actores. En suma, todas las modalidades de la organización material e ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia. Pero, antes de ser afectadas, la hacen posible. ¿Cuáles son las condiciones de surgimiento de la vanguardia? Precisamente la existencia más

---

[2] Walter Benjamín, *Iluminaciones* I, Madrid, Taurus, 1971, p. 44.

o menos desarrollada de un espacio cultural cuyas formas e ideología la vanguardia va a poner en cuestión. La trama del campo intelectual presupone y anuncia su vanguardia.

Por eso, para pensar la ruptura del martinfierrismo y, en particular, el carácter módico y la cautela de su programa, es preciso volver sobre los rasgos de la trama ideológica, histórica y cultural del campo intelectual surgido en la Argentina entre 1900 y 1920, el proceso contemporáneo de autoidentificación del escritor. 3 Uno de los momentos de este curso de transformación es el modernismo y otro los años que rodean al Centenario de la Revolución de Mayo, cuando se difunde lo que se ha dado en llamar el primer nacionalismo cultural argentino. Se trata del pasaje de lo que David Viñas denominó "escritores gentlemen" del ochenta a los escritores profesionales; supone un movimiento complicado y muchas veces contradictorio, donde los rasgos de las nuevas relaciones del es- **[214]** critor con la sociedad aparecen contaminados por la supervivencia de formas ideológicas tradicionales.

Cuando nos referimos a escritores profesionales (tanto en el Centenario como, con algunas variaciones, en las vanguardias del veinte) lo que define la cuestión no es la forma en que los escritores obtenían sus medios de vida, ya que lo incipiente del mercado y la relativa extensión del público hacían improbable la existencia de escritores profesionales en el sentido de que vivieran de lo producido por la venta de sus obras. Se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos *y a la vez* escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social. Los escritores del Centenario le dan un impulso decisivo a un proceso que había comenzado con el modernismo: el de la diferenciación de los escritores respecto de la "buena sociedad" y el de incorporación a la capa intelectual de hombres que no pertenecían a familias oligárquicas (aparecen entonces los primeros apellidos judíos e italianos de la literatura argentina). Una nueva forma de identidad social, la de artista, nuevas relaciones entre los hombres de letras y nuevos espacios para estas relaciones: el café reemplaza al club o el salón; la camaradería entre iguales, a las relaciones donde los compromisos políticos se tramaban con el parentesco. Nuevas figuras de escritor aparecen correlativamente: el bohemio, el malogrado, las jóvenes promesas. En consecuencia, el campo de estas relaciones secreta su ideología: los escritores comienzan a planear su actividad dentro de los marcos de la "vida de artista", con un proyecto creador que se esfuerzan por hacer público editando regularmente.

---

[3] Véase "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en este mismo volumen.

Hacia 1910 esta transformación está en curso, no sólo a causa de las dimensiones reducidas del campo intelectual, sino por la persistencia de algunos rasgos tradicionales: la tensión mérito estético-éxito de mercado **[215]** (que no debe confundirse con una tensión sólo en apariencia similar que recorre a la vanguardia martinfierrista); la dimensión estrecha del mercado que imponía como reivindicación del escritor el patronazgo estatal o el ejercido por los grandes diarios sobre las letras y las artes; la importancia que conserva todavía en los episodios de iniciación literaria el sistema de las relaciones familiares; los límites impuestos por la represión moral y las conveniencias sociales.

Veamos algunos datos que definen los rasgos de este campo. Adolfo Prieto, en un artículo sobre *Los raros*, imprevisible publicación futurista argentina, afirma que de fracasos parciales como los que supone la salida de un solo número de esa revista4 se construyeron los eslabones de una cadena que une los últimos años dominados sin conflicto por el espíritu del Centenario, con las primeras manifestaciones de la vanguardia. Esto es básicamente cierto. A ello es preciso agregar que esos ensayos dispersos, que muchas veces no se reconocieron a sí mismos como 'precursores' de lo que luego se constituirá como vanguardia, son posibles porque el campo donde operan las instituciones intelectuales y sus agentes se ha modernizado con un ritmo creciente. Los protagonistas de esta modernización son los grupos de intelectuales y las cofradías estéticas con las que van a dirimir la supremacía del campo los martinfierristas: esto es, la revista Nosotros como órgano de consagración y difusión cultural y, en consecuencia, el grupo que de Gálvez a Giusti (con profundas diferencias de programa ideológico y estético) funciona en torno a ella. Se cumple, en esa etapa, un programa de modernización de las costumbres culturales paralelo al de la constitución de una trama más compleja y compacta del campo intelectual. Giusti y Bianchi, los directores de *Nosotros*, [5] son algo así como las figuras típicas del organizador intelectual de ese período. Cuando la diferenciación en el interior del campo era mínima, a causa precisamente de sus dimen-**[216]** siones y escasa complejidad, la ideología literaria de sus organizadores tiene todos los rasgos del eclecticismo estético.

---

[4] Véase: Adolfo Prieto, "Una curiosa revista de orientación futurista", en *Boletín de Literatura Hispánica,* año 1961, N[9] 3. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral, Rosario. La revista que Prieto describe es grotesca en su sincretismo estético: casi podría decirse que logró la hazaña de fundir a Rubén Darío con un Marinetti difícilmente reconocible.

[5] *Nosotros* apareció en 1907, dirigida por Roberto Giusti y Alfredo Bianchi. Su publicación superaba mensualmente las cien páginas de texto, incluyendo no sólo el registro del movimiento literario y plástico argentino sino también una buena sección de revista de revistas y de reproducción de materiales extranjeros. En números de 1921 y 1922, pueden leerse artículos franceses e ingleses sobre Joyce y Proust, por ejemplo. Su influencia en la formación de un campo intelectual moderno fue decisiva.

El programa es la unificación de la difusión y la producción intelectual y se corresponde con la tendencia de *Nosotros* de sentirse representante del campo en su conjunto, más allá de incipientes facciones que encuentran también espacio en la revista. La vanguardia vino precisamente para quebrar esta unidad: y la división fue un producto histórico del crecimiento y complejización del campo intelectual.

Martín Fierro propuso una ruptura con las instituciones y costumbres de un campo intelectual preexistente, cuyo desarrollo fue el que hizo socialmente posible el surgimiento de la vanguardia. Incluso algunas formas típicas de las costumbres literarias de los años que preceden y siguen al Centenario, dan cabida a los primeros signos de la renovación estética: la conferencia, forma típica del acto cultural en el Buenos Aires novecentista, fue también la forma en que Huidobro, en 1916, se relacionó por primera vez con el medio literario porteño. Su pasaje por Buenos Aires parece no haber dejado rastros registrables. Sin embargo, curiosamente, cuando Huidobro polemiza en España sobre su papel en la fundación de Ira estética creacionista, menciona una edición fantasma de sus poemas que habría hecho imprimir entonces, en 1916, en la ciudad porteña. Pero cuando Huidobro pasa por Buenos Aires, los que serán jefes de fila del vanguardismo no están allí o no hay condiciones reales para la recepción de su discurso. Borges vivía en Europa, y en 1918 se radicó en Madrid, donde pasó algunos años. A comienzos de la década del veinte Oliverio Girondo está también en Europa; Güiraldes, un solitario que rechaza las formas de las relaciones intelectuales de esos años, traba en París su amistad con Valéry Larbaud, cuyos *Poemas de Barna-booth* había conocido también en 1918. Pero, poco a po- **[217]** co, la trama del campo va incluyendo algunas de las líneas de un espacio habitable para la vanguardia. Dos editores vinculados con ella comienzan a publicar hacia 1918: Gleizer, que se especializó luego en ultraístas y martinfierristas, y Glusberg, fundador de la editorial Babel.

A comienzos de la década del veinte, en los dos o tres años anteriores a la aparición de las revistas de la vanguardia *(Prisma, Proa, Inicial, Martín Fierro)* el campo intelectual, hegemonizado todavía por la revista *Nosotros,* parece relativamente unificado. En estos años, por lo demás, la unidad del campo fue un requisito de su expansión. La prueba está en la historia, en el interior de *Nosotros,* de quienes serán los jefes o miembros de la vanguardia ultraísta y martinfierrista. En 1921, en su número 121, *Nosotros* publicó un texto programático de Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", donde se desarrollaban algunas proposiciones estéticas de la vanguardia y se incluían cinco o seis poemas. Casi un año después, sin comentarios, se publicó una "Antología ultraísta" y, en el curso de 1923, un poema decididamente ultraísta de

González Lanuza (número 171), otro de Córdova-Iturburu (número 166) y un artículo de Borges, "La encrucijada de Berkeley".[6]

En diciembre de 1923 se publica también en *Nosotros* otro artículo de Borges ("Acerca de Unamuno poeta", número 175) y en marzo de 1924 la revista reproduce un comentario de Díaz-Canedo, aparecido en *España*, sobre *Fervor de Buenos Aires.* Allí prácticamente se interrumpe la historia de esas relaciones entre la zona más institucionalizada del campo intelectual y los que constituirán casi de inmediato su vanguardia.

En el primer número de la revista *Proa*, donde colaboraron Borges, Guillermo de Torre, González Lanuza, Roberto Ortelli, Sergio Pinero, el manifiesto "Al oportuno lector" incluía afirmaciones como la que sigue: "El ultraísmo no es una secta carcelaria". ¿Cuál es el signifi- **[218]** cado de esta denegación? Afirmar justamente la marginalidad respecto del campo intelectual consagrado por el prestigio y la crítica (de *Nosotros)* o, y quizás al mismo tiempo, reclamar un lugar en él. Sin embargo, como se ha visto, al mes siguiente *(Proa* sale en agosto), en el número de setiembre de *Nosotros*, se publica la primera antología del ultraísmo argentino: Borges, Pinero, Norah Lange, Ortelli, Guillermo Juan, González Lanuza. Episodios de una historia que era vivida por sus actores de manera compleja y contradictoria: si, por un lado, el de *Nosotros*, la tendencia hasta la aparición de *Inicial*[7] fue la de incluir a los jóvenes ultraístas en su marco, con la condescendencia propia de un aparato de consagración que no se permite marginar las formas de la renovación literaria; por el otro, desde la vanguardia, la colocación fue ambigua. En *Martín Fierro* se reclamará el cierre de la revista *Nosotros,* invocando una disposición municipal que prohíbe tener cadáveres en exhibición, pero hasta que la vanguardia no se dotó de espacio propio (la línea de revistas que, durante siete años, va de *Prisma* a *Martín Fierro),* la colocación de los jóvenes ultraístas no los obligó a ignorar, por principio, el espacio de consagración de *Nosotros.* Evar Méndez, Brandan Caraffa y Córdova Iturburu asisten al banquete que la revista ofrece a los premiados en el Concurso Literario Municipal de 1922, realizado en junio de 1923, con toda la parafernalia que los satíricos de *Martín Fierro* van a destrozar pocos meses

---

[6] Este artículo de Borges parece una especie de síntesis premonitoria de una zona de su ideología estética: "En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es convenirse a ello pensando: la Realidad es como la imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro **[255]** que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él". Este texto, anómalo en el espacio literario e ideológico de *Nosotros*, que difícilmente podía proporcionarle un marco de lectura, demuestra también por su carácter ajeno a las tendencias de las vanguardias del veinte, el conjunto de posibilidades que algunos de sus miembros desarrollarían sólo años más tarde.

[7] La aparición de *Inicial*, en octubre de 1923, rompió prácticamente las buenas relaciones de *Nosotros* con la vanguardia. Atilio García Mellid escribió en *Nosotros* una crítica virulenta.

después. El relato que *Nosotros* incluye en su número 169 de los momentos culminantes, los discursos y poemas leídos en el banquete, ilustra no sólo acerca de las costumbres de la vida literaria de la época, sino que también, por su carácter paradigmático, puede leerse como el tipo de episodio de la carrera artística contra el que la vanguardia va a trabar uno de sus más intensos combates.

Si la vanguardia va a enfrentarse con *Nosotros* en todo lo que se refiere al sistema, los principios y las insti-**[219]** tuciones de consagración (enfrentamiento, por lo tanto, estético e ideológico), la ruptura, que arrojó consecuencias decisivas sobre la literatura argentina, tuvo modalidades definidas por los rasgos del campo intelectual: el espacio reducido, las relaciones más o menos directas con los consagrados, la idea, propia de los directores de *Nosotros,* de que su revista podía ser la escena de un relevo generacional siempre que se aceptara el eclecticismo estético como marco, influyeron sobre los acontecimientos de la vida literaria hasta, por lo menos, la aparición de *Inicial.* En octubre de 1923, en los carteles que la anunciaban podía leerse: "¿Queréis saber cómo piensa la juventud argentina? Leed *Inicial,* Revista de la nueva generación". Y en el primer número (las cuatro primeras entregas son las más radicales): *"Inicial* será el hogar de toda esa juventud dispersa que vagabundea por las publicaciones y revistas más o menos desteñidas de nuestro ambiente". *Nosotros,* una de ellas.

Al mismo tiempo que aparecía *Inicial, Nosotros* publicó, en casi todos los números de 1923, la respuesta a su encuesta a la nueva generación. La dirección, en el número 168, presenta la encuesta así: "Horas de calma parecen ser las actuales. ¿Pero lo son, ciertamente? ¿No nos engañaremos? Para saberlo con precisión *Nosotros* ha iniciado una encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria".[8] Se puede trabajar la encuesta sobre dos líneas: en primer lugar, cuál es la jerarquía estético-literaria reconocida por los jóvenes cuando responden a las preguntas sobre los escritores mayores que respetan o consideran sus maestros. En segundo lugar, qué grado de cohesión e identificación experimentan, en su conjunto, como grupo y respecto del ultraísmo.

[8] La encuesta de *Nosotros* comenzó a publicarse en el número 168, de mayo de 1923. Las preguntas indagaban sobre la existencia de una "común orientación estética" entre los jóvenes; sobre cuáles escritores mayores de treinta años pueden ser considerados maestros de la nueva generación y a cuáles ésta respeta; y finalmente, cuáles son, a juicio del encuestado, los "más talentosos jóvenes de su generación". Respondieron: Enrique Méndez Calzada, José Gabriel, Héctor Ripa Alberdi, Roberto Smith, Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, E. M. A. Dañero, Julio V. González, Brandan Caraffa, Ernesto Laclau, Mayorino Ferraría, Conrado Eggers-Lecour, Aníbal Ponce, Hornero Guglielmini, Marcos Lenzoni, Salvador Irigoyen, Bartolomé Galíndez, E. González Lanuza, Córdova Iturburu, Leopoldo Marechal, Elias Carpena, Julio Irazusta, Alfredo Búfano, Lorenzo Stanchina, Nicolás Olivari, Pablo Barrenechea, Alfredo Orgaz, Ángel Battistessa.

Las respuestas confirman la colocación y el peso de Lugones en el sistema literario argentino. Prácticamente sin excepción, y empezando por Borges, se le asigna, por su poesía o por su prosa, el centro del sistema. En Lugones se aprende a escribir: los argentinos tienen que **[220]** escribir como Lugones o contra él. Y ambas opciones forman una estructura. En esta colocación central puede leerse la que Lugones tendrá para la revista *Martín Fierro,* una especie de obsesión literaria y política permanente: objeto del Parnaso satírico,[9] centro de polémicas literarias, gran viejo.

Si el caso de Lugones es tanto un fenómeno social como un efecto de su colocación en el campo, los otros consagrados por el sistema del Centenario aparecen también más o menos bien ubicados, aunque con desplazamientos, en las respuestas de los jóvenes de la vanguardia. La crítica y la estética de *Nosotros* puede reivindicar un triunfo significativo: los poetas Banchs y Capdevila, el novelista Gálvez, el ensayista Rojas, cuyo desprestigio meses después va a ser contraseña de la vanguardia, mantienen en la encuesta una colocación que se corresponde con la jerarquía oficial de la revista. De todos modos, el peso del sistema de consagración sobre la opinión de los jóvenes encuestados no puede ocultar una diferencia: si era con o contra Lugones como se empezaba a escribir en la Argentina, no se escribía contra Capdevila o Banchs. Borges en el número 9 de *Inicial,* en un artículo sobre el *Romancero* de Lugones, afirmó: "La tribu de Rubén aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este 'Romancero' es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa". Lugones, como figura en negativo, siguió siendo parte del sistema literario de la vanguardia. Banchs y Capdevila, en cambio, desaparecen para encontrar lugar sólo en los Parnasos satíricos y Epitafios de *Martín Fierro.*[10] Lugones reaparece como obsesión: es a su retórica a la que hay que retorcerle el cuello, el enemigo, así como Macedonio Fernández, otro gran viejo, es el maestro.

De algún modo, todavía el sistema de preferencias y exclusiones que diseñan las respuestas a la encuesta es el sistema de *Nosotros.* Entiéndase: los que responden recolocan algunos nombres dentro de la jerarquía de los

---

[9] El Parnaso Satírico y los Epitafios eran dos secciones fijas de *Martín Fierro.* Una u otra aparecían en casi todos los números y le daban el tono de humor irreverente que, para muchos martinfierristas y algunos críticos, es un rasgo capital de la revista. En el Parnaso se publicaban parodias, epístolas, letrillas burlescas, etc. Los Epitafios, también en verso, decoraron las tumbas literarias de todos los escritores de la época. Como muestra del humor de estas dos secciones, copio el epitafio de Leopoldo Lugones: "Fue don Leopoldo Lugones / un escritor de cartel / que transformaba el papel / en enormes papelones. / Murió no se sabe cómo. / Esta hipótesis propuse: / "Fue aplastado bajo el lomo / de un diccionario Larousse".

[10] Si se toman las respuestas de quienes en los años siguientes serían los promotores de la vanguardia, y de algunos de los escritores de Boedo, se comprueba que Lugones aparece mencionado 15 veces; Gálvez y Rojas, 11; Capdevila, 13. Quiroga, que no es considerado por *Martín Fierro* en sus cuatro años de **[256]** existencia, es nombrado por casi todos los futuros martinfierristas como un maestro de la prosa.

consagrados, pero son retoques, ya que, excepto **[221]** dos o tres menciones a Macedonio Fernández, no aparecen los que pocos meses después integrarán el sistema de la vanguardia martinfierrista: en primer lugar, sorprende la ausencia de Ricardo Güiraldes y, en segundo, la de Carriego, [11] cuya herencia será reivindicada por *Martín Fierro*, disputándosela a los escritores de Boedo. La importancia de Carriego para una zona de la estética y la temática de la vanguardia se fija definitivamente, en 1930, en el libro que le dedica Borges. [12] En los pocos meses que van del 23 al 24, la vanguardia ha montado su "álbum de familia" alternativo. La conciencia de formar un grupo opuesto estética e incluso ideológicamente a *Nosotros* y su sistema es, en cambio, definitiva ya en la encuesta. La autoidentificación como ultraístas ("En lo que atañe a la lírica, escribe Borges, hermáname un conjunto de poetas de la tendencia ultraísta") implica, al mismo tiempo, la identificación de los otros ultraístas y el trazado de un espacio común definido en función de las mutuas expectativas de consagración futura. [13]

CREAR UN AMBIENTE

De todas formas ése era todavía en 1923 un espacio virtual. En carta a Borges y Brandan Caraffa, de 1924, Güiraldes escribe: "Hasta el año pasado he existido salvo inevitables amistades que quiero, completamente solo como escritor y estaba ya acostumbrado a esta soledad, vertiéndola en poemas... cuando Oliverio (Girondo) me habló de una juventud literaria. ¿Juventud en este país joven? Indignado le dije que no fuera tan imbécil como para tomarme a mí por otro. Me tiró por la cabeza un libro que traía en la mano. Su *Fervor de Buenos Aires,* Jorge Luis, me convenció de entrada. Conocí el 'frente único' (de la vanguardia), las discusiones en el Richmond, los desplantes de unos, la modestia de otros, *Martín Fierro..."*. **[222]**

En 1923, Rojas ganaba el Premio Nacional de Literatura por su *Historia de la literatura argentina*, texto que puede pensarse como la síntesis ideológica y

---

[11] Evaristo Carriego (1883-1912), hijo de una familia de criollos viejos de la provincia de Entre Ríos, definió en pleno auge del modernismo, en el que se inscribe parte de su obra, una temática urbana que dio dignidad literaria al barrio, Palermo, donde vivía, y a los dramas de la "pequeña gente". En sus mejores poemas logró una prosodia que lo remite por un lado a la mejor tradición de la canción popular, por el otro lo acerca al ideal martinfierrista de un lenguaje argentino. Amigo del padre de Borges, como Macedonio Fernández, éste lo había conocido de niño en su casa.

[12] Véase: María Teresa Gramuglio, "Borges", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, segunda edición únicamente.

[13] Los escritores de Boedo, que responden a la encuesta, tienen una similar conciencia de grupo y enumeran como escritores de "gran porvenir" a Amorim, Castelnuovo, Franco, Olivari, Barletta, Pedro Herreros, Lorenzo Stanchina y Roberto Mariani.

literaria del Centenario, [14] y Güiraldes, después de vender 90 ejemplares de *Xaimaca*, en un gesto que resumía su desazón frente al "filisteísmo estético", tiró a un pozo de su estancia la edición de sus obras. En ambos datos pueden resumirse las tensiones que atravesaban el campo intelectual desde comienzos de la década del veinte. Y estos dos datos son los que se alterarán fundamentalmente en la operación de la vanguardia.

En efecto, si hay una zona que la aparición de las revistas de vanguardia y en especial de *Martín Fierro* afecta profundamente, es la de las instituciones formales e informales del campo intelectual. Desde 1924, en todo lo que se refiere al sistema de consagración, la vanguardia se enfrenta por completo con *Nosotros.* Para *Martín Fierro,* la revista *Nosotros* representa una reduplicación, cuando no una agencia, en el campo intelectual, del sistema oficial de consagración y de sus criterios estéticos. En este aspecto se producirá una disputa enconada, porque lo que está en juego es la consagración, el prestigio y el público. La vanguardia aspira a desplazar el centro del campo intelectual que le es previo: más que una competencia en el mercado literario, es un reclamo, poco ortodoxo, por la decisión en los mecanismos de consagración y el cambio de los principios estéticos que los rigen.

En una serie de artículos[15] que llaman la atención por su sistematicidad, la dirección de *Martín Fierro* propone un programa de intervención para modificar el circuito tradicional de consagración. La revista se plantea una competencia por el prestigio literario desde el interior mismo de las instituciones y los premios oficiales. Acepta el "concurso" como mecanismo de promoción de los artistas jóvenes; también reconoce explícitamente la legitimidad de la intervención estatal como reguladora **[223]** y patrocinadora de las artes: incluso que los presidentes de la nación intervengan en favor del desarrollo artístico puede ser, desde el punto de vista de esta vanguardia, "honroso para ambas partes". Ahora bien, esta intervención es acechada por un peligro: el de la "política de círculo". Traduciendo del sistema de oposiciones estético-institucionales, la política de círculo es la que se apoya en agentes del tipo de *Nosotros*, es decir las figuras consagradas de la década anterior. Esta política oficial no trae ningún "beneficio para el país", aclara la dirección de la revista, que en este aspecto de su línea se inscribe más en una tradición de reforma pacífica de las instituciones culturales que en una perspectiva radical

---

[14] Véase: Carlos Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", sobre la *Historia de la literatura argentina* de Rojas y la recolocación del *Martín Fierro* en la literatura nacional, *en Punto de Vista,* número 7, noviembre de 1979, reeditado en el presente volumen.

[15] "El concurso municipal", número 4; "Conservatorio nacional de música", número 8-9; "Un cuadro rechazado", número 24, entre muchos otros.

propia de *refusés* como la de las vanguardias europeas. El moderatismo de *Martín Fierro* (el de Evar Méndez, su director y autor o inspirador de estos artículos) se limita a denunciar la política de camarillas, reclamando del Estado nacional una intervención que ponga fin a los favoritismos municipales. Al proponer que los premios de literatura pasen a depender del Ministerio de Instrucción Pública, *Martín Fierro* prolonga una línea que Manuel Gálvez, uno de sus enemigos literarios, había teorizado quince años en *El diario de Gabriel Quiroga:* la obligación que tiene el Estado de proteger económicamente a los artistas que, en una sociedad como la argentina y con un mercado literario incipiente, no pueden aún aspirar a vivir del producto de sus obras. Esta ideología del patronazgo estatal, que se corresponde con el carácter aún poco articulado del campo intelectual, coexiste en *Martín Fierro* y en la vanguardia en general con un rechazo elitista de los productos que la industria editorial lanza para un público más extenso y, por supuesto, menos culto.

La necesidad del apoyo institucional para el desarrollo del arte y la literatura se vincula, en *Martín Fierro,* con el reconocimiento de los derechos del Estado, de los principios de la nacionalidad cultural, y también de los **[224]** méritos de los que trabajaron antes en el campo de la cultura. Esta disposición conciliadora, cuando elige un enemigo lo encuentra, típicamente, en el intendente de Buenos Aires y en la revista *Nosotros,* de donde salían muchos de los jurados y premiados municipales. La tensión antiburguesa característica de la vanguardia europea tiene su traducción rioplatense como oposición al filisteísmo estético y al mal gusto del burgués medio.

De todos los artículos y sueltos que se publican sobre este tema en *Martín Fierro,* quizás el más contaminado de radicalismo sea "Un cuadro rechazado", típica pieza de la tradición vanguardista del *refusé:* el jurado, se afirma, no tiene derecho a juzgar, porque no entiende las obras producidas a partir de una sensibilidad mejor "porque es más nueva". Pero el reclamo de renovación crítica viene acompañado de un movimiento de repliegue, que incluye un saludo a la obra realizada por quienes intentaron antes la conformación de un arte nacional.

Es posible pensar razones económico-sociales del moderatismo martinfierrista. [16] Junto con ellas, sobredeterminándolas, operaron los rasgos del campo intelectual que ya se han definido. Producto de ambas series es el programa que la dirección de *Martín Fierro* expuso del primer al último

---

[16] Los años de la primera vanguardia son años de prosperidad y desarrollo de las capas medias argentinas. El curso liberal conservador del gobierno de Alvear garantizaba un marco democrático y, en especial, pacífico, debido a una relativa disminución de huelgas y otros conflictos sociales y a una situación económica favorecida por los precios internacionales de las materias primas y alimentos que difería hacia el futuro la preocupación por la deuda externa ya amenazante.

número. Para decirlo con las palabras con que el director Méndez resume, en 1927, la función de la revista: "formar un ambiente y despertar la vida literaria". Una parte muy importante de la agitación del periódico tiene como fin la modificación del campo intelectual la creación de un público, la implantación de nuevas costumbres en la vida literaria, la modificación del gusto.

Por eso, cuando el periódico se piensa a sí mismo define un conjunto de actividades fundadoras. Las editoriales Proa y Martín Fierro, que de diverso modo están vinculadas a Evar Méndez y editan a los escritores de vanguardia, tienen un programa explícito: serán exclusivistas, partidarias y de tendencia, comercialmente de-**[225]** sinteresadas, respetuosas de los derechos del autor, pero también de las normas que sigue la moderna difusión del libro (publicidad en la calle, precios promocionales, descuentos especiales a los libreros por compras en firme, etc.). En suma, el comienzo del fin de las ediciones de autor que fueron características del Centenario y de la década del 10 al 20. [17]

Pero la reforma vanguardista afectó también otras modalidades del campo, por ejemplo, y pese al moderatismo frente a la sociedad y el Estado, la institucionalización *del escándalo* como forma típicamente vanguardista de la ruptura o la polémica literaria.[18] El moderatismo del periódico y de toda la vanguardia argentina habla no sólo de los límites ideológicos de sus integrantes, sino fundamentalmente del campo intelectual y de la sociedad que lo contiene. La represión sexual y moral, el apoliticismo, la disciplinada afirmación de la nacionalidad y el poder del Estado, tienen que ver con ideologías sociales todavía tradicionales en sus estructuras profundas, que en este plano producen una vanguardia poco cuestionadora del orden social. Si el martinfierrismo no bromea con la familia, con la patria, con la religión ni con la autoridad; si, en oposición al proyecto de Bretón, la vida literaria es más literaria que vida, no puede dejar de reconocerse sin embargo que reformaron de manera decisiva las costumbres literarias del campo intelectual argentino. *"Martín Fierro*, recuerda Ulyses Petit de Murat, [19] había incorporado mujeres a los banquetes. La literatura entonces era una cosa de hombres. Norah

---

[17] Véanse al respecto las memorias y recuerdos del período, en especial: Manuel Gálvez, *Amigos* y *maestros de mi juventud y En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Hachette, El Pasado Argentino, 1961; y Roberto Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1975.

[18] No insistiremos sobre este aspecto de la "vida literaria" martinfierrista: el humor, el vitalismo y el juvenilismo han sido **[257]** infatigablemente reivindicados cada vez que se habla de la revista. Puede consultarse al respecto: Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962 y Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas, Buenos* Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

[19] En *La Opinión* de Buenos Aires, 10 de febrero de 1974.

(Lange) fue pilar fundamental de estas reuniones. Pronunciaba discursos subida sobre una mesa". En efecto, la importancia de las relaciones literarias y su modificación es unánimemente subrayada en los recuerdos de los vanguardistas del veinte. Incluso, la implantación de nuevas formas de relación pareció demandar esfuerzos más persistentes que la escritura misma del periódico: "El resto de mi tiempo lo dedicaba entonces, más que a la creación lite-**[226]** raria, a la 'vida literaria' y sus experiencias. Ya le dije que el movimiento de 'Martín Fierro' tenía hondas raíces en lo vital".[20]

Finalmente, en este aspecto, *Martín Fierro*, tuvo sus amigos y aliados. En lo esencial, dos: Macedonio Fernández y Güiraldes. Ahora bien, para lograr 'verlos' había sido necesario que los martinfierristas reformaran el sistema literario argentino. Sólo un cambio de perspectiva sobre lo que la literatura es, podía permitir descubrir a Macedonio Fernández.

Si uno de los rasgos de la vanguardia es enfrentarse con la norma poética que hegemoniza el mercado literario, si tiende a alejarse cuanto sea posible de esa norma y pretende con ese movimiento negar el mercado mismo y con él a su aparato de consagración y su disposición del prestigio, fue precisamente la publicación de los textos de Macedonio Fernández uno de los gestos más decididamente vanguardistas del periódico. En 1924, el mismo año en que aparece *Martín Fierro*, se publica *Eurindia* de Ricardo Rojas, verdadera Suma de la ideología del nacionalismo cultural novecentista. En la misma serie y en el mismo año se coloca *El espíritu de aristocracia y otros ensayos*, de Manuel Gálvez. Un año antes, Payró, que había vuelto de su larga permanencia europea, se hace cargo de la sección fija de *La Nación*, "Al azar de las lecturas". Frente a esta trama tupida del campo intelectual se produce la intervención de la vanguardia que comienza a construir su sistema en oposición con el hegemónico, que de ningún modo era socialmente percibido como arcaico o superado. En ese marco se ubica, entonces, la inclusión central de Macedonio en *Martín Fierro*.

LA LITERATURA COMO MERCANCÍA

La vanguardia reforma el sistema literario, niega la tradición y los linajes del campo intelectual y divide al **[227]** público. Descubre sus antepasados en los que fueron rechazados por el mecanismo de consagración; convierte a un marginal en centro de su sistema, afirma que los que no leen así la literatura son incapaces, por reaccionarismo estético, de comprender a la vanguardia.

---

[20] *Palabras con Leopoldo Marechal*, reportaje y antología de Alfredo Andrés, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 27.

Apollinaire editó a Sade y los martinfierristas, a Macedonio Fernández, los grandes marginales de las instituciones, ignorados por el mercado y por el público. Hay un destino común en estos marginados, que se resume en la oposición a la lógica y la moral del mercado (para la vanguardia la Lógica del mercado, el lucro, es su moral).

La vanguardia se concibe a sí misma como la verdad estética que, oponiéndose a la 'verdad' mercantil está en condiciones de poner en descubierto la naturaleza real de la producción para el mercado. Su relación con el mercado es tan intensa porque la vanguardia es también, de algún modo, su producto. Sólo la producción de bienes simbólicos que concibe varios niveles de público y se piensa para uno de ellos, permite, como su cara negativa, textos que, aunque sea ilusoriamente, se postulen fuera del mercado y libres (opuestos) respecto de sus regulaciones. Pero este "estar fuera" propio de un momento de la vanguardia es siempre una colocación conflictiva. La vanguardia no se piensa a sí misma como un espacio alternativo del campo intelectual, sino que tiende a concebirse como el único espacio moral y estéticamente válido. Su tensión con la 'industria cultural' y con la cultura 'media' y 'baja' es ética. Pero también informa de una verdad social. La vanguardia es posible cuando tanto el campo intelectual como el mercado de bienes simbólicos han alcanzado un desarrollo relativamente extenso. Es decir, cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio. "Baudelaire, dice Benjamin, sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que va para echar un vistazo, pero **[228]** en realidad va para encontrar un comprador".[21] La competencia en el mercado y por el público es, entonces, una de las formas modernas de la competencia estética. La tensión puede ser tan grande, o la vanguardia puede sentirse tan débil, que la retirada del mercado es uno de los momentos (el que se llamó 'heroico') de esta competencia. Cuando la vanguardia niega al mercado, divide al mismo tiempo al público, fundando para sus textos un tipo de lectura practicada en primer lugar por los escritores mismos: una lectura entre iguales.

La vanguardia argentina experimentó esta tensión con el mercado y con el público, rechazando al primero y proclamando la necesidad de hacer surgir un lector de nuevo tipo: reformar el gusto y crear los canales alternativos al mercado literario. Dos ejes: lucro-arte y argentinos-inmigrantes definen la actitud del martinfierrismo frente a la literatura como mercancía. Hacer dinero con la literatura es una aspiración vinculada explícitamente al origen de clase

---

[21] Walter Benjamin, *Iluminaciones* II, Madrid, Taurus, p. 47.

del escritor. Este nexo no tiene para *Martín Fierro* excepciones.

La tensión de los vanguardistas argentinos, frente a la 'industria cultural' no es un mero reflejo de la ideología europea. Desde 1915 había prosperado en Buenos Aires una literatura producida para sectores medios y bajos, con tiradas relativamente altas de ediciones semanales a precios accesibles. A principios de la década del veinte, aunque esta tendencia del mercado había ya dejado atrás su apogeo, subsistían una decena de esas publicaciones semanales[22] que llegaban a sacar hasta cincuenta números por año. No toda la literatura de este circuito era folletín, novela sentimental o de aventuras. Quiroga, en primer lugar, no sólo había publicado en muchas de estas colecciones sino que además había dirigido una, "El cuento ilustrado", de la que aparecieron en 1918, 30 números, con relatos de Güiraldes, Defilippis Novoa, Benito Lynch y Juan Carlos Dávalos. Sobre el final del período de apogeo, en 1922, se inicia "Los Pensadores", **[229]** colección dirigida por Antonio Zamora, que será el editor de "Claridad" y, en consecuencia, de la literatura de Boedo. Salen hasta 1924 cien números, con tiradas que alcanzaron regularmente los 5000 ejemplares. Eran cuadernillos de 32 páginas, publicitados masivamente en Buenos Aires, que difundieron casi con exclusividad traducciones, en especial de literatura francesa y rusa. En 1924, "Los Pensadores" se convierte en revista, de la que aparecen, hasta 1926, 22 números con los textos y las polémicas de los "escritores sociales", la literatura de Boedo.

El nexo entre Zamora, "Los Pensadores" como colección semanal de ficción y *Los Pensadores* como espacio de la literatura social argentina, es importante para entender de qué modo en el rechazo del mercado, *Martín Fierro* une la condena moral ante el lucro y la refutación de una estética 'inferior'. Si el surgimiento del mercado de obras literarias tiene que ver con la ampliación del público, el problema de la vanguardia es, invariablemente,

[22] Para que se tenga una idea de la cantidad de publicaciones semanales populares de ficción que se publicaron entre 1915 y 1925: Ediciones mínimas (1915-22) publica folletos de 15 o 20 páginas con textos de Payró, Guido Spano, Ingenieros, Fray Mocho Wilde, Fernández Moreno, Almafuerte, Lugones y literatura sentimental o costumbrista; La Novela Semanal (1917-1922) publicó 262 números, con narraciones de Lynch, Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Arturo Cancela, Enrique Larreta, Horacio Quiroga; El Cuento Ilustrado (1918), dirigido por Horacio Quiroga; La Novela del Día (1918-1924) editó 331 números, publicando por entregas casi todas las novelas de Hugo Wast y cuentos de Lynch, Quiroga, Mateo Booz, Manuel Ugarte, Roberto Giusti; Ediciones Selectas América (1919-22), dirigida por Samuel Glusberg, publicó 50 números, con textos de Ingenieros, Almafuerte, Gerchunoff, Fernández Moreno, Capdevila, Arturo Cancela, Payró, Alfonsina Storni, Quiroga, Enrique Banchs, Giusti, Lynch, Rojas y Luis Franco; La Novela Nacional (1920-22) editó 85 números; La Novela Porteña (1920-23) editó 55 números; La Novela de la Juventud (1920-22) editó 73 números; Los Pensadores (1922-24, en que se convierte en revista literaria), dirigida por Antonio Zamora, editó 100 números. La lista es, por supuesto, muy incompleta. Puede consultarse al respecto el trabajo de Jorge B. Rivera, "La industria cultural", publicado en *Capítulo,* op. cit., segunda edición únicamente, y Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

cómo dividirlo. Y la cuestión no es, por supuesto, meramente cualitativa. Las ideologías literarias opuestas de la vanguardia y el realismo social se enfrentan también en la opción sobre ampliación o división del público.

Hay zonas importantes de la producción literaria argentina del momento que *Martín Fierro* se propone ignorar, porque están relacionadas demasiado directamente con el mercado, y en consecuencia, con un público cuyo gusto 'filisteo' la vanguardia repudia. Si es preciso crear un público nuevo (tarea que *Martín Fierro* encara, programáticamente), hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando el gusto del mercado. La literatura de kiosco y el teatro[23] le parecen a la revista una forma corruptora de la competencia. De allí el reproche elitista que se les formula a los escritores de Boedo: ellos se proponen escribir controlando con un ojo el mercado, lo que es lo mismo: movidos por el lucro.

La estética de Boedo, desde la perspectiva de la van-**[230]** guardia, revela su verdadero fin en la disputa por un lugar en el mercado, que tiene el poder de degradar todo lo que entra en su flujo. *Martín Fierro,* una de cuyas misiones programáticas era retorcerle el cuello al cisne modernista, se alarma, sin embargo, de que Zamora edite, en 32 páginas de mal papel y minúsculo cuerpo ocho, las *Prosas profanas* de Darío. Es claro que para Méndez, que firma el artículo, el modernismo es un enemigo que hay que liquidar estéticamente, pero al que no puede sino desear que quede inmune de la contaminación mercantil. Porque esta contaminación es también de clase: el peligro que amenaza a Darío no es sólo, como podría pensarse, el del filisteísmo estético de la burguesía. Más abajo en la sociedad, existen lectores más incomprensivos: "Padeces, le dice Méndez a Darío, ahora por el envilecimiento de 'Era un aire suave', de tu 'Palimpsesto', de tu 'Coloquio de los centauros', de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros de las pringosas 'pizzerías' locales recitarán...". [24]

Así la oposición lucro-arte revela detrás de las tensiones del campo intelectual, su verdad social. La flexión ética con que la vanguardia enuncia su juicio sobre el éxito de mercado, flexión que de ningún modo es pura falsedad,

---

[23] La década de los años veinte será de prosperidad para el teatro argentino y las grandes compañías nacionales (Muiño-Alippi, Gloria Ferrandiz, Camila Quiroga, Parravicini). En 1923 se estrenan *Mateo,* de Armando Discépolo, y *El ruedo de almas,* de Eichelbaum; en el 24, *La hermana terca,* también de Eichelbaum; en 1925, *Los caminos del mundo,* de Defilippis Novoa; *El organito,* de A. y E. Discépolo, *Babilonia y Gia-* **[258]** *como,* de A. Discépolo y la versión escénica de *Nacha Regules,* de Manuel Gálvez. *Martín Fierro* no registra este movimiento y sólo publica tres o cuatro artículos sobre las compañías extranjeras que visitaban Buenos Aires y una crítica a Eichelbaum y en general a la 'pobreza' del teatro nacional.

[24] "Rubén Darío poeta plebeyo", N° 1.

mera- representación ideológica o denegación simbólica, está reduplicada por una razón de clase. "Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto". Este público, prosigue *Martín Fierro,* es el que alimenta las "glorias de la novela semanal".[25] El vínculo que se establece así entre el carácter mercantil de la edición popular y la sensibilidad 'inferior', subraya también una relación entre el origen del escritor (sin entender a éste en términos estrechamente biográficos) y el dinero que la literatura puede producir. Hay una estética del escritor profesio-**[231]** nal (en términos amplios, en ese momento, la del realismo) que genera una continuidad no sólo aparente entre un novelista como Manuel Gálvez y los boedistas. Frente a esta estética, que produce su ideología corporativa, los martinfierristas proponen la verdad de la vanguardia, que condena la mercantilización artística: contra los "fabricantes de novelas", que no pueden aspirar a una legítima consagración, los redactores de *Martín Fierro* prefieren pensarse dentro de los marcos convencionales de un desinterés que está más cerca del arielismo que de las rupturas radicales del siglo XX, "jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos al afán de lucro que puede desviarlos de su camino".

La literatura de la "novela semanal" (arquetipo de literatura 'baja') tiene una poética que, definida por la presión del mercado, revela su origen. Escrita según una típica "deformidad de pronunciación" donde puede rastrearse al inmigrante, *Martín Fierro* retorna a propósito de ella el tema de la pureza lingüística como prueba de su disposición 'natural' para la cultura y el arte. La prueba de la pureza lingüística ya había sido alegada por algunos de los escritores del Centenario: Lugones, en sus conferencias sobre el *Martín Fierro* de José Hernández, recordaba (siguiendo su macarrónica inclinación por las letras clásicas) que los griegos llamaban "bárbaro" a quien no podía recitar los poemas homéricos. Y concluía: el gringo, la "plebe ultramarina", es nuestro bárbaro. También para el periódico *Martín Fierro,* la "jerga ramplona plagada de italianismos" (número 8) tiene su explicación de clase: una literatura que se complace en la "anécdota de conventillo" es la que corresponde a sus autores, los "realistas ítalocriollos". Dos tipos de escritura y también dos públicos: los que son "argentinos sin esfuerzo", porque no tienen que disimular ninguna "pronunzia exótica" y los que, por su origen y por su lengua, no pueden reivindicar una larga tradición nacional. **[232]**

La violencia del ataque no es típica de *Martín Fierro,* que discute poco por cuestiones de principio, y, si lo hace, suele preferir la parodia o cualquier otra

---

[25] En el Nº 8.

forma de la distancia humorística. Esta violencia es síntoma de que lo que está en debate es una cuestión fundamental, más desde el punto de vista ideológico que desde el estético. La oposición lucro-arte se ha transformado en la contradicción (social) argentinos viejos-inmigrantes. El carácter absoluto de esta contradicción es un obstáculo para registrar diferencias en la literatura que circula en el mercado. Por eso, la vanguardia tampoco puede leer a Horacio Quiroga, que ni es hijo de italiano, ni tiene que disimular una lengua que no le es 'natural', ni, finalmente, escribe mal, en el borde entre el naturalismo y el folletín, como Manuel Gálvez. La década del veinte es, en parte, la década de Quiroga en la literatura argentina: sus dos mejores colecciones de cuentos aparecen en 1924 y 1926 *(El desierto* y *Los desterrados* respectivamente). El 25 es quizás uno de los años cumbre de su prestigio. Publica en *La Nación, La Prensa, Plus Ultra, Caras y Caretas, La Novela Semanal.* En *Martín Fierro* se lo menciona una sola vez, en un poema del Parnaso satírico: "Escribió cuentos dramáticos / sumamente dolorosos / como los quistes hepáticos. / Hizo hablar leones y osos, / caimanes y jabalíes. La selva puso a sus pies / hasta que un autor inglés / (Kipling) le puso al revés / los puntos sobre la íes".[26] Y en el número 36, en nota de Jacobo Fijman puede leerse como comentario a *Cuentos para una inglesa desesperada,* de Mallea: "este género literario tan explotado en nuestro medio por iletrados y semianalfabetos imaginativos". Junto con Quiroga, Lynch es el otro gran expulsado de la vanguardia martinfierrista. [27] No es una disputa sobre los principios estéticos la que aísla a Quiroga de la revista que, por lo demás, cultiva el eclecticismo. El silencio hostil tiene más bien que ver con el tema reiterado de "los que hacen dinero con el arte", fórmula en la que se conden- **[233]** san no sólo todos los enemigos con que el mercado amenaza a la vanguardia, sino también todos los fantasmas que la ampliación del público había ya agitado frente a los escritores novecentistas, obligados, por primera vez en la historia literaria argentina, a competir en un espacio público, según leyes que no habían definido ellos mismos, y con hombres que, llegados de otras clases y de otros países, parecían dispuestos a reclamar un lugar en el campo intelectual y en la sociedad en su conjunto.

Por supuesto que esta oposición en el mercado es ennoblecida por la ideología literaria. Dividir al público es el gesto característico de la vanguardia y, sin duda, en esta división está una parte de su verdad. Pero encubre también la zona de una fisura social: "En arte hay dos actitudes: la de mirar al público

[26] En el Nº 43, agosto de 1927.

[27] Tampoco se comenta la aparición, en 1927, de *El juguete rabioso,* de Roberto Arlt. Pero antes, la revista lo había mencionado varias veces, y una ubicándolo en el sistema de los "grandes valores" junto a Borges y Pablo Rojas Paz.

y hacer piruetas de histrión necesarias para que los espectadores le arrojen moneditas de su simpatía (gloria mundana) y la de encararse con el misterio inexpugnable del arte mismo, siempre capaz de ennoblecer con su perenne juventud a los que se dan de cuerpo y alma".[28] Léase también en este sentido el saludo de *Martín Fierro* a la aparición de *Proa:* "acción depuradora en un estilo superior", "independencia absoluta para la expresión del pensamiento escrito, sin las deformaciones impuestas por las convenciones, conveniencias y prejuicios"; de ellos se puede esperar mucho por su "adentramiento en la tradición, ya que sus nombres les enraiza en familias netamente argentinas".

Origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado literario forman una estructura ideológica de la vanguardia argentina. No todos los elementos de esta estructura, ni las formas literarias con que se manifiesta en los textos de la revista, tienen el mismo peso. La dinámica propia de la vanguardia corroe, por momentos, la importancia asignada a la tradición cultural o a la nacionalidad. Sin embargo, la propiedad sobre el lenguaje y la relación **[234]** con el público 'bajo' son, siempre, pensados como opuestos: ese público del cual la vanguardia se separa contamina el lenguaje, impone su pronunciación deformada, influye sobre el uso 'ilegítimo' del conventillo (veremos, en seguida, que existe un uso 'legítimo'). El público que la vanguardia reivindica se coloca, naturalmente, a contrapelo del mercado. Definido baudelairianamente por su sensibilidad frente a lo nuevo ("lo nuevo es la mitad del arte"), ese público se opone en más de un sentido al de Boedo: en un sentido social, el de Boedo es el público de los barrios frente al del centro; en un sentido nacional, es un lector inseguro de su idioma argentino; en un sentido estético, es fundamentalmente un consumidor de cuentos y novelas, frente al público de *Martín Fierro* que lee poesía; en este mismo sentido, es de un público de teatro, fanático de las grandes compañías nacionales, frente al público de una revista que afirma la dignidad estética del cine y del jazz. Dos públicos y también dos sistemas literarios, dos sistemas de traducciones, dos formas que se acusan mutuamente de cosmopolitismo.

VANGUARDIA Y CRIOLLISMO

El nombre que la revista adoptó en 1924 y conservó hasta su desaparición no puede explicarse sólo por la historia exterior que vincula a este segundo *Martín Fierro* con el primer *Martín Fierro* de 1919 y a éste con el suplemento

---

[28] Ricardo Güiraldes, "Carta abierta", Nº 14, enero de 1925.

de *La Protesta*, editado por Ghiraldo en la primera década del siglo. [29] Hay que preguntarse por qué la revista más importante de la vanguardia argentina se llamó *Martín Fierro* precisamente. La conservación del nombre alude, desde el cabezal del periódico, a la cuestión de la nacionalidad cultural. Adolfo Prieto[30] señaló con inteligencia que el criollismo tuvo una vigencia sorprendente en el interior del movimiento martinfierrista. **[235]**

¿Por qué la problemática del nacionalismo cultural es tan persistente en la Argentina? Los escritores del Centenario, en especial Rojas, Lugones y Gálvez, tematizan la significación del *Martín Fierro* de Hernández en la elaboración de los mitos nacionales, formulando al mismo tiempo el primer cuerpo doctrinario del nacionalismo cultural. Tienen como telón de fondo la presión que intelectuales ajenos a las clases altas tradicionales ejercían sobre el campo intelectual, como parte de un proceso más global de constitución de capas medias urbanas de origen inmigratorio. Se plantea entonces, por primera vez de manera global y dramática, la cuestión de la identidad nacional, interrelacionada con la de la tradición cultural y el carácter sintético del "ser nacional" argentino. Sobre este punto el nacionalismo cultural se bifurca en dos líneas: los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincrasia cultural justamente por la presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración. [31]

Planteado en estos términos, el debate no estaba cerrado en la década de 1920, aunque sí se habían formulado ya las posiciones definitivas, en especial en *Eurindia*, síntesis de la variante liberal democrática del nacionalismo cultural. Sin embargo, Brandan Caraffa afirma, medio siglo después, que entonces, en los años veinte, *comenzaba* a plantearse la cuestión nacional entre los intelectuales. Este sentimiento, históricamente falso ya que los escritores del Centenario tenían preeminencia, revela en cambio su verdad ideológica. También para la vanguardia las tareas de una cultura nacional deben resolverse en el vasto movimiento de renovación estética y vital que se propone al campo intelectual argentino. En el primer número de la revista, su presentación con el título "La vuelta de Martín Fierro" recibe la fuertísima

---

[29] *La Protesta* era, naturalmente, un periódico anarquista; su suplemento literario *Martín Fierro,* dirigido por el poeta y agitador Alberto Ghiraldo, se publicó entre marzo de 1904 y febrero de 1905. El 'primer' *Martín Fierro* (que sería en realidad el segundo) también dirigido por Evar Méndez, apareció en marzo de 1919 y su tercer y último número en abril del mismo año.

[30] "Boedo y Florida" y "El hombre que está solo y espera", *en Estudios de literatura argentina,* Buenos Aires, Galerna, 1969.

[31] Véase: Paya y Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas,* Buenos Aires, Peña Lillo, 1978 y Carlos Molinari, "El primer nacionalismo argentino", en *Punto de Vista,* número 6, julio de 1979.

carga simbólica que en la tradición argentina transfiere la alusión —transparente— **[236]** no a la reaparición de un periódico anterior que llevaba el mismo nombre, sino al título de la segunda parte del poema de José Hernández y, especialmente, a este tercer regreso de su héroe, concebido como "esencia nacional" y encarnado en la vanguardia. La insistencia sobre la argentinidad del periódico aparece como requisito de que pueda cumplir su programa de renovación: *Martín Fierro* "acepta la responsabilidad de localizarse, porque de ello depende su salud". La decisión con que la revista reivindica un programa de regeneración cultural nacionalista se incluye, por supuesto, en el sistema de contradicciones que van a gobernar toda su historia. En el "Manifiesto" del número 4, la tradición cultural es descripta, con mayor desenfado, como el "álbum de familia" del que no se reniega pero respecto del cual no se experimenta una veneración fetichista. Sin embargo en el mismo "Manifiesto" comienza la exposición de un tema que, tributario parcialmente de esta problemática, enriquece las verdaderas novedades de la vanguardia. Se trata del nacionalismo lingüístico: "Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética".

En su polémica sobre la literatura social con los escritores de Boedo, uno de los puntos centrales de la argumentación de *Martín Fierro* fueron los efectos literarios de la diferencia entre "argentinos sin esfuerzo" e hijos de inmigrantes. El punto clave es la relación que unos y otros tienen con el lenguaje, en especial con la lengua oral y su realización fonética. *Martín Fierro* describe a la literatura de Boedo como la producida por quienes tienen con el lenguaje una relación exterior y se ven en la necesidad de ocultar una pronunciación extranjera. La proximidad con la lengua oral, su adquisición 'natural', funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera, producirá una literatura teñida por el origen espurio del escritor.

En el discurso de *Martín Fierro* la nacionalidad es **[237]** una naturaleza. "Describir Cochinchina, se lee en uno de los 'Membretes' de Girondo, y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada". Pero ¿cómo lograr que esta 'esencia nacional' impregne la escritura literaria? Marechal, en su nota crítica sobre *Luna de enfrente* de Borges, señala a la retórica como obstáculo de esa lengua hablada y escuchada: "Todo en un lenguaje que nos es querido, porque es el que hablamos de verdad, sin enaguas de retórica".[32] Girondo concibe a la identidad (lingüística, gestual, corporal) como algo dado inmediatamente que, por su cualidad, es incompatible con el "esfuerzo intelectual" y con el trabajo presupuestos en toda adquisición. La cuestión del

[32] En el Nº 26, diciembre de 1925.

origen (que se demostró tan vinculada a la del lucro o el desinterés en el arte) es decisiva respecto de la lengua. Nuevamente las oposiciones literarias duplican, deformándolas, a las oposiciones de otro sistema: el tema de argentinos viejos, hijos de familias tradicionales, dueños de apellidos netamente criollos, y gringos despliega una de sus peripecias en los debates de la vanguardia.

La insistencia sobre las flexiones de la lengua oral es un tópico que, desde *Martín Fierro*, se va a proyectar en la década siguiente. Prieto, en sus consideraciones sobre *El hombre que está solo y espera*, texto de Scalabrini Ortiz que en su opinión pertenece al ciclo del martinfierrismo, señala: "Scalabrini advierte en la lengua coloquial un reflejo de la profunda alquimia que se opera en el alma del hablante, juzga a aquélla por ésta y se congratula de que las palabras y los giros convencionales circulen en el nivel de la más ajustada reciprocidad. Scalabrini comparte la gozoza convicción enunciada por algunos de los hombres de su generación (ese *'Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética' de Girondo) y omite toda pauta comparativa que no provenga de las fuentes mismas del idioma". Al mismo tiempo, la seguridad que los martinfierristas experimentan frente a su "lengua natural" se emparenta con un motivo clásico del debate **[238]** sobre la lengua en la Argentina: el de la peculiaridad del español rioplatense, que, desde la generación de 1837, opuso los rasgos renovadores de la lengua de los intelectuales argentinos a cualquier pretensión de hegemonía por parte del español de España. El tema de la independencia lingüística se une en *Martín Fierro*, como en los románticos, con la reivindicación de una libertad: la de 'contaminar' a la lengua literaria con las lenguas extranjeras. Ese ideal de español galicado, única lengua en que sería posible pensar a los rioplatenses, que defendieron Sarmiento y Juan María Gutiérrez, el ideal del poliglotismo del siglo XIX argentino, reaparece en la respuesta que los redactores de *Martín Fierro* dan al proyecto de *La Gaceta Literaria* de Madrid, de que, para evitar la fragmentación de Hispanoamérica, Madrid fuera declarada su "meridiano intelectual". "Madrid, decía Borges, una ciudad cuya sola invención intelectual es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él".[33]

En el discurso martinfierrista se resuelve la cuestión de quiénes son los que, por su relación 'natural' con la lengua nacional, pueden ser políglotas: un políglota argentino es el que tiene el español del Río de la Plata como lengua materna, de origen, y sólo sobre este origen seguro se puede construir el poliglotismo legítimo: podemos leer, incluso escribir, francés, inglés, italiano, pero la pronunciación lo decide todo. Es en la fonética que, para decirlo con

---

[33] En el N[9] 42, julio de 1927.

una comparación de Girondo, nos es tan natural como "el gesto de abrocharnos los botines", donde se arriesga y se gana la propiedad de la lengua.

La cuestión de la lengua es un capítulo de esa vasta y obsesiva (para los intelectuales argentinos) cuestión de la tradición cultural, vinculada, en la primera encuesta que organiza *Martín Fierro,* con la definición de un 'ser nacional', descripto en las preguntas como "sensibilidad y mentalidad argentina".[34] ¿Por qué la persistencia de este eje de reflexión? No puede decirse que los **[239]** martinfierristas lo hereden de los escritores del Centenario. Más bien, que a ambos se lo suscita una situación ideológico-cultural que desborda el período del Centenario y tiene que ver con rasgos más constantes del Estado y la sociedad. Pero no es sólo la encuesta (de temática insólita para una revista de vanguardia) sino la sorprendente reaparición de un conjunto de temas novecentistas en las respuestas. Si Manuel Gálvez, en el *Diario de Gabriel Quiroga* (1910), sostenía que a los argentinos les hacía falta" una gran guerra nacional y proponía al Brasil como eventual enemigo, Vignale[35] colecciona en su respuesta todos los ítems del elitismo nacionalista: país nuevo, pueblo sin aristocracia, sin castillos y sin prejuicios formadores, "en nosotros todo es indiferencia... nunca una causa sentimental nos hizo disparar un máuser". Pero aunque la fuerza del peor nacionalismo sólo está presente en ésta y en la respuesta de Lugones, es posible registrar en el resto los puntos más o menos dispersos de un programa nacional justificado por la alarma que despiertan "las avalanchas que parecían destinadas a arrasar todo lo lugareño" (Figari, otro gran viejo del martinfierrismo). ¿Por qué, en opinión de Güiraldes, sería obligación de la vanguardia "crear valores" o "inscribirse en una tradición argentina", según la propuesta de Rojas Paz?

La cuestión de la nacionalidad cultural y, correlativa a ésta, del cosmopolitismo, es, en ese momento del proceso social argentino, una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase. Los escritores de Boedo casi no la tienen planteada o, cuando abordan el problema del cosmopolitismo cultural, es para afirmar que son los martinfierristas los verdaderamente europeizantes y cosmopolitas. Los martinfierristas, al mismo tiempo que se apoyan en la 'naturalidad' de la idiosincrasia cultural de la que

[34] En los números 5-6. Sobre el peso del Estado nacional en la conformación de 'la sociedad civil, véanse: Tulio Halperin Donghi, *Proyecto y construcción de una nación,* Caracas, Biblioteca Ayacucho 1980, y Ángel Rama, "Argentina: crisis de una cultura sistemática", en *Punto de Vista,* N° 9, julio-noviembre de 1980.

[35] Pedro Juan Vignale organizó y publicó junto con César Tiempo la primera *Exposición de la actual poesía argentina,* antología y exposiciones críticas importantes para el conocimiento de las vanguardias del veinte, y que presentan el interés particular de ser contemporáneas a los últimos números de *Martín Fierro.*

serían depositarios, devuelven la acusación de cosmopolitismo y la convierten en un cargo de extranjería lingüística y cultural. **[240]**

En realidad, la cuestión del cosmopolitismo debe leerse siempre como posiciones variables en un campo en disputa: cosmopolita es siempre el otro. Y, en el caso de las vanguardias del veinte, cosmopolitas son aquellos que traducen otros libros distintos de los que traducen ellos mismos: traducir a Tolstoi o a Anatole France es cosmopolitismo, mientras que, para los de Boedo, el europeísmo de la vanguardia se demuestra en la publicación de Supervielle, Apollinaire, Marinetti. El cosmopolitismo define una relación lícita o ilícita con la literatura extranjera.

LA TRADICIÓN DE LA VANGUARDIA

En el número 22, aparece un suelto firmado por Oliverio Girondo, proponiendo una campaña para un monumento a José Hernández, que debería recibir "la adhesión de todos los artistas sin distinción". La dirección, en el mismo número, contesta entusiasmada, trazando las líneas de una tradición nacional, pero liberal: "...filósofos como Agustín Alvarez, escritores como Eduardo Wilde, poetas como Guido Spano, del Campo, Ascasubi, Hernández, que constituyen la más enraizada nacionalidad, en cuya obra los argentinos futuros rastrearán y hallarán su espíritu y origen".

Los nombres de la tradición son propuestos varias veces en *Martín Fierro,* y la encuesta sobre la '"sensibilidad argentina" hace pensar de inmediato a los que responden en una línea de filiación con los escritores del siglo XIX (Borges piensa en Eduardo Wilde; Rojas Paz, inexplicablemente, en el naturalista Cambaceres). Pero es un punto de esta tradición, el criollismo, el que se coloca como centro ideológico y estético, porque relacionada con él aparece la temática populista urbana. La cuestión del criollismo traza una línea en el interior del espacio propio de la revista. Hay criollismo legítimo y falso criollismo, hay un criollismo 'necesario' y un crio-**[241]** llismo 'exagerado', superfluo desde el punto de vista de la lengua o de la temática. Es casi una tradición nacional argentina que el criollismo sea un campo de disputa y que la afirmación de un criollismo se haga siempre explícitamente en contra de otro. Sergio Pinero, en nota bibliográfica sobre *Inquisiciones* de Borges, traza el eje de la cuestión: "Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho". Es claro que, centralmente, la afirmación se aplica al criollismo de Güiraldes, reivindicado por Marechal como 'auténtico' criollismo: *"Don Segundo Sombra* de Güiraldes me parece la obra más honrada que se haya escrito hasta ahora sobre el asunto. El autor destierra ese tipo de gaucho inepto, sanguinario y vicioso que ha loado una

mala literatura popular". En este caso, la oposición criollismo versus moreirismo[36] indicaría que la línea de disputa no es sólo interior al campo de la vanguardia sino que duplica, también ella, un límite de clase. El 'antigauchismo' de Borges, su elección de lo suburbano frente a lo rural, la condescendencia con la que aniquila el matonismo para fundar un mito del coraje, pueden leerse también en esta perspectiva y "Leyenda policial", de 1927, sería su primer texto de ficción. *Evaristo Carriego,* su teoría.

La pregunta que se hacen los martinfierristas es, en síntesis, cuál es la garantía del 'verdadero localismo' y, en consecuencia, quiénes pueden escribir sobre la temática populista urbana. Carriego, pero no los escritores de Boedo. Es la vanguardia la que puede depurar al criollismo y, según la propuesta de Borges, urbanizarlo. En este sentido los martinfierristas leen bien, en la construcción literaria de Borges, la novedad de lo que podría denominarse *criollismo urbano de vanguardia:* "Ahora consideraré el otro aspecto de Borges, quizás el más interesante y promisor; es un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado".[37]

[242]

LA ESTÉTICA DE MARTÍN FIERRO

Más de cuarenta años después, testimonios coincidentes describen al periódico como una vanguardia ecléctica: *"Martín Fierro* fue una especie de cóctel de la nueva generación. No había mayor selección. Estaban todas las tendencias pero predominaba la superficialidad combativa".[38] "Eso fue así hasta la llegada de Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo: una cosa ambigua, sin muchos objetivos. Ellos fueron los que trajeron la inquietud de la renovación literaria, hacer más sistemática la búsqueda. Seguimos produciendo epitafios, epigramas y sonetos, pero hacia direcciones más concretas." [39] Y Marechal recuerda que no los identificaba una estética común sino "una voluntad renovadora, un imperativo de poner al día nuestras letras y nuestras artes".[40]

---

[36] El moreirismo tiene en la tradición de la literatura popular y de folletín argentina todos los rasgos de un mito de difusión posterior al ciclo de la poesía gauchesca. El "gaucho malo", **[259]** perseguido por la policía, matón y autor de muertes confusas fue personaje de una novela de Eduardo Gutiérrez y, como tipo, se incorporó a diversas formas de literatura popular.

[37] *"Luna de enfrente,* de Jorge Luis Borges", por Leopoldo Marechal, en el Nº 26, diciembre de 1925.

[38] Reportaje a Alfredo Brandan Caraffa, por R. Zelarrayán, en *Clarín* de Buenos Aires, 29 de octubre de 1977.

[39] Declaraciones de Ernesto Palacio, en *La Opinión* de Buenos Aires, 10 de febrero de 1974.

[40] *Palabras con Leopoldo Marechal,* op. cit., p. 19.

Las diferentes alas de la vanguardia argentina comparten, en cambio, el enemigo: los epígonos del modernismo, y este rechazo común es, quizás, lo que más las unifica al comienzo de la década. La poética del modernismo fue, en efecto, arrinconada, por una operación del movimiento martinfierrista, en la zona 'baja' de la literatura argentina. En la proclama de *Prisma,* que en 1921 escribió Borges, se describía así al enemigo literario y al programa: se debe escribir contra "el tatuaje azul rubeniano", los "cachivaches ornamentales" y el "anecdotismo gárrulo". Si hay un punto sobre el cual *Martín Fierro* planteó una cuestión de principios es precisamente ése.

La pobreza teórica de la revista explica que la crítica de *Martín Fierro* sea siempre más primitiva que sus textos literarios. Fue una revista de poetas, dicen sus mismos integrantes, entre quienes sólo Borges, Macedonio Fernández y algunas colaboraciones de Guillermo de Torre demostraban la posibilidad de que la vanguar-**[243]** dia escribiera en prosa. [41] La crítica de libros combinó la reiteración de los lemas de la vanguardia (que el público finalmente entienda, que reforme su gusto, que reconozca a los verdaderos valores, que adopte la "nueva sensibilidad") con el ditirambo amistoso, característico de las revistas que los martinfierristas denostaban.

Martín Fierro reclama tozudamente un reconocimiento: el de que ocupa la izquierda estética del campo intelectual, constituyendo así el sector más revolucionario de la literatura argentina. Este lugar es imaginariamente disputado a los escritores de las revistas y editoriales de Boedo. *Martín Fierro* tiene un tema que pauta toda la historia de la revista: Boedo, cuya propiedad sobre el espacio de la izquierda política no se discute, es al mismo tiempo la derecha literaria. [42] Pero ¿qué opone *Martín Fierro* a Boedo especialmente en la serie narrativa? Si las declaraciones de fe ultraísta unifican a los poetas de la vanguardia, las vacilaciones del programa estético son claramente perceptibles cuando se trata de ficción. La indecisión, por ejemplo, de Santiago Ganduglia, tanto en su elogio de *Cuentos de la oficina,* de Roberto Mariani, como en su crítica a la literatura de Boedo, es la de la revista. Su primer argumento, característico de la ideología literaria de *Martín Fierro,* hace coincidir a la literatura de Boedo, a pesar de sus posiciones políticas, con la extrema derecha estética. Y podemos pensar que no se explícita lo que sería una convicción

[41] No considero en el presente trabajo, los textos de crítica de pintura, arquitectura y música que, en especial a partir del número 18, contribuyeron a la puesta al día de la cultura argentina. Véase al respecto: *El periódico Martín Fierro,* 1924-1929, Buenos Aires, 1949 (se trata de una "Memoria de sus antiguos directores" preparada y redactada por Oliverio Girondo, que incorporó observaciones de Evar Méndez, Alberto Prebisch y Eduardo Bullrich; fue leída por Córdova lturburu en el acto organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, el 27 de octubre de 1949 al cumplirse 25 años de la aparición de *Martín Fierro)* y los trabajos citados de Córdova lturburu y González Lanuza.

[42] Véase al respecto un significativo artículo de Santiago Ganduglia, "Párrafos sobre la literatura de Boedo", en el Nº 26.

más profunda: Boedo es la extrema derecha literaria *a causa* justamente de sus posiciones políticas. Sucede con estos escritores, dice Ganduglia, lo que en Europa con el grupo de Barbusse y con *Ciarte*, vinculados a "las peores manifestaciones estéticas de la reacción". Vale la pena consignar de paso que los surrealistas, justamente en 1925 y 1926, mantuvieron relaciones tensas pero productivas, de discusión intelectual y política, con el grupo de *Ciarte*, suscribieron algunas declaraciones juntos y, precisamente en una de ellas, se liquidó al mismo **[244]** Anatole France, cuya muerte *Martín Fierro* va a comentar con piedad filial.

Boedo se coloca en la derecha estética porque al proponerse restaurar el naturalismo, ha producido, en cambio, una literatura ultranaturalista, "en su aspecto más crudo y sórdido, tratando de suscitar en el lector no ya la emoción simple sino el espanto y la repugnancia". Dentro de esta línea, Castelnuovo se convierte en blanco del ataque: es un caso de "patología social". Ahora bien, la argumentación de *Martín Fierro* tiene como piedra de toque la idea de que ésa es una "estética archivada". Sin embargo, su fascinación por lo nuevo no ha producido, en la revista, un texto crítico o programático realmente alternativo. El naturalismo, se argumenta con facilidad, a causa de su objetividad llega a ser insensible. La nueva literatura "deberá desentrañar los muñecos del naturalismo, buscar en el fondo de cada uno de los hombres que el escritor de aquella escuela nos presenta en su faz epidérmica". *Martín Fierro* contrapone una estética de la reproducción (la "estética de los espejos" en la fórmula de González Lanuza) a una estética de la sensibilidad: "el color tiene un lenguaje tan profundo como el de la música", que no produce ningún texto narrativo.

¿Cuál es la ficción que *Martín Fierro* opone a Boedo? Diría que un solo texto excepcional: "Leyenda policial" de Borges, aparecido en el número 38. Si en 1926, Mariátegui había leído *Retrato del artista adolescente y* le dedicó a Joyce un largo comentario comprensivo, [43] Joyce, en cambio, permanece fuera del sistema de literatura europea puesto en circulación por la revista, y eso tiene que ver con las elecciones de Martín Fierro en la vanguardia europea.

La discusión del "ultranaturalismo" desemboca, por lo demás, en una disputa por la legitimidad estética y temática. La pregunta decisiva es, como se vio, ¿quiénes tienen derecho a ser localistas? El verdadero localismo es una relación interiorizada, como en Carriego, y no re- **[245]** fleja y exterior, como en los escritores de la extrema izquierda. Lo mismo que en la cuestión del lenguaje, lo que aquí está en juego es una oposición más profunda: el derecho al populismo suburbano, al criollismo, al tema del conventillo, corresponde a

[43] Véase *Obras completas,* t. III, "James Joyce", artículo aparecido en *Variedades* de Lima el 14 de agosto de 1926.

los que, por familia, tienen una proximidad ideológica y afectiva con "nuestras cosas". La verdad oculta de este discurso es la afirmación de una sensibilidad de clase que legitima la elección temática, convirtiéndola en un monopolio social y estético.

En la nota que Jacobo Fijman dedica a Cuentos para una inglesa desesperada, de Eduardo Mallea, la narrativa aparece asediada por el mal gusto. Los culpables, en la Argentina, son los semiletrados, es decir justamente aquellos que han adquirido su cultura fuera del espacio tradicional de la cultura 'alta', que asegura esa 'completa alfabetización', el dominio de la lengua. Frente a los semialfabetos, todo en Mallea es "claro y natural", opuesto "derechamente al mal gusto".[44] Esa adquisición fácil de la lengua junto con la destreza literaria, adquisición que, por su naturalidad, no aparece como producto del trabajo con la cultura, traduce en su expresión más brutal, la oposición desnuda de Martín Fierro con la narrativa de Boedo, amalgama muy heterogénea de escritores con quienes estaba vinculado el único, hasta entonces, buen cuentista de la 'nueva generación': Roberto Mariani.

LOS HÉROES MODERADOS

El héroe de la vanguardia argentina es un español: Ramón Gómez de la Serna. La greguería, inventada por él, le proporciona uno de sus instrumentos más productivos a la poética martinfierrista: "Para Girondo, la logia de Pombo (Gómez de la Serna) fue otra logia Lautaro. Su juguetona dentadura de dominó se trocó allí en **[246]** un peine de balas".[45] Pero los "Membretes" de Girondo, que se publicaron por decenas en *Martín Fierro*, aunque producto de la greguería, son mucho más ingeniosos y eficaces que los textos de Gómez de la Serna. Esta diferencia de calidad, un humor más ácido, no podían percibirla, por su proximidad al maestro, los mismos martinfierristas que profesan una veneración entusiasta y exasperada hacia Gómez de la Serna, promovida por Borges. Prebisch, en el número de homenaje que se le dedica, equipara la estética cubista a la de Gómez de la Serna y Girondo define de qué modo Gómez de la Serna alteró la perspectiva de la vanguardia argentina, hasta hacer posible una nueva percepción estética del mundo: "¿Cuándo desarrollaremos ante Ud. (le pregunta) el panorama de nuestra ciudad cubista y bombardeada junto al menú más indigestamente literario?... Que sea, por lo menos antes de que se pudra el contenido de la cesta llena de senos recién maduros de las chicas de Flores".

[44] En el Nº 36, diciembre de 1926.
[45] Texto de Francisco Luis Bernárdez en el número 19 de homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

La metáfora como procedimiento y la greguería como forma unifican el programa de la vanguardia. Su exposición figura en los textos de González Lanuza, Bernárdez y Marechal sobre la metáfora poética, que repiten siempre un mismo tema: no hay creación sin metáfora, toda palabra es metáfora, cuantas más metáforas se compriman en un verso, mayor será su densidad estética y significativa. Y también en un texto inteligente y más perspicaz de Borges. Aparece en el número 14-15 con el título "Ramón y Pombo". Allí puede leerse un sistema literario de vanguardia que, conservando el peso decisivo de Gómez de la Serna, lo percibe según otro circuito de textos. Walt Whitman en primer lugar: "También en Whitman (como en Gómez de la Serna) vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha **[247]** escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto". Es característico que sea Borges el que proponga esta aproximación. En realidad, es su propia forma de leer la que está proponiendo: Gómez de la Serna es insuficiente, aunque admirable, si no se lo descentra a partir de un foco exterior a su sistema. En este caso Whitman, pero también la *Celestina,* Rabelais, Jonson y *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton. También es Borges quien, en el espacio de *Martín Fierro,* propone las lecturas europeas más sofisticadas y libres de la previsibilidad que unió, en el periódico, a Apollinaire, Valéry Larbaud, Supervielle y Giraudoux.

Un rasgo que marca profundamente las estéticas de *Martín Fierro* es su desatención de las vanguardias europeas más radicales. Paul Eluard aparece por primera vez cuando la revista está a punto de cerrar su ciclo. En el número 43, de agosto de 1927, se publican algunos poemas de Eluard que Bernárdez envía traducidos desde París, con la siguiente presentación que, con acierto, cree imprescindible: "Eluard es casi desconocido en Buenos Aires y no debe ser así. Su obra es la mejor que haya logrado un poeta francés de este siglo, más acá de los aeroplanos...". Del surrealismo, cuyo primer manifiesto es del mismo año de aparición de *Martín Fierro,* hay apenas unas menciones dispersas y un artículo, verdaderamente concesivo, sobre Soupault, enviado por Jean Prévost, un corresponsal francés. El mismo que en números anteriores había comentado entusiastamente las novelas de André Maurois. Junto al ultraísmo, el verdadero jefe de escuela de la vanguardia es, según la importancia que adquiere en las páginas de *Martín Fierro,* Marinetti, a quien se saluda como "grande hombre de acción y pensamiento".

El moderatismo de la vanguardia argentina es responsable de este fenómeno de verdadera originalidad electiva. La vanguardia es afectada por un obstáculo

[248] ideológico que impide su radicalización y promueve varias 'ideas fijas' igualmente moderadas: en primer lugar, la convicción de que construir y destruir están implicados, y el rechazo de todo nihilismo; en varios de los textos programáticos pueden encontrarse diferentes fórmulas para una tarea: es necesario trabajar por "lo nuevo" pero "no tiene sentido sentar plaza de iconoclastas", por eso las "juventudes literarias" se esfuerzan por desalojar a las precedentes pero tienen el deber de imponer "nuevos ideales";[46] en segundo lugar, esta vanguardia se preocupa, como se vio, por el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura; también de allí proviene en parte el tono bromista, irónico, pero sustancialmente moderado. Girondo mismo declara poseer un "álbum de familia", aun cuando sus retratos aparezcan carcomidos por el tiempo o levemente ridículos. Y es el mismo Girondo que, en su "Carta abierta a la Púa", alcanza uno de los momentos moralmente más radicales, más a la Rimbaud, de esta vanguardia. El tercer rasgo del moderatismo está en la crítica al filisteísmo burgués (viejo enemigo de la vanguardia desde el romanticismo) realizada en términos exclusivamente estéticos: queda intacto el filisteísmo moral, la hipocresía social, la represión sexual, moral, ideológica. Esta cualidad bienpensante de la vanguardia argentina remite, sin duda, también a los límites ideológicos de la sociedad nacional y a la colocación dentro de ella de la capa intelectual. Si, con palabras de Evar Méndez, "Lugones es la cabeza más alta y firme de América intelectual",[47] queda claro hasta dónde podían avanzar los límites del disenso.

Martín Fierro es una vanguardia módicamente radical, porque tampoco es radical su colocación frente a las instituciones y modalidades ideológicas de la sociedad argentina. Su tema, la creación de un ambiente literario, la reforma de la sensibilidad, no afecta a las propias condiciones de existencia del intelectual. Su moderatis- **[249]** mo informa tanto sobre la ausencia de aristas subversivas como sobre las relaciones que mantuvo con las instituciones de consagración tradicionales. Como ejemplo, las menciones elogiosas que los primeros números de la revista suscitaron a *La Nación, La Prensa, La Razón, Crítica,* que *Martín Fierro* comenta así: "Una mañana cualquiera nos sorprende *La Nación* con un juicio sobre Norah Lange, otro día sobre Borges y Marechal, y lo curioso es que juzgan con algún acierto".[48]

El mismo moderatismo preside sus lecturas de las vanguardias europeas y el sistema que construye con éstas. Es casi imposible sustraerse a la tentación de comparar esta lectura con la que en los mismos años hizo Mariátegui: si Marinetti es el héroe de la vanguardia argentina, Mariátegui juzga al futurismo

---

[46] Véase: "Una tarea" y "La vuelta de Martín Fierro", en el Nº 1, febrero de 1924.
[47] "Ecce Homo", Nº 7, julio de 1924.
[48] En el Nº 7, julio de 1924.

"presunto vanguardismo saturado de elementos conservadores y provincianos".[49] Por lo demás, el surrealismo que para Mariátegui representa la vanguardia por excelencia, que realiza esa tensión trágica y desesperada con la sociedad de la que se separa, es prácticamente ignorado por la vanguardia argentina del veinte. En este sentido comparte con el ultraísmo español la misma colocación marginal respecto de las vanguardias europeas radicales. Guillermo de Torre afirma que no hubo conexión temprana entre surrealismo y ultraísmo, cuyo primer contacto se produce en 1926. Los ultraístas españoles suscriben un manifiesto "Vertical"[50] también mesurado, que anticipa a la vanguardia argentina los enemigos (el rubenismo, el sentimentalismo, el simbolismo: enemigos estéticos) y la reivindicación de un procedimiento (la metáfora) como clave de bóveda del programa. De Torre, a mediados de la década del treinta, recapituló a la vanguardia española proponiendo la dialéctica de la aventura y el orden, la ruptura y la aspiración al museo, donde la aventura, más cercana a Apollinaire y Cocteau, no se declara enemiga, sino momento, del "gran friso del orden". **[250]**

Por eso, en lo que podría unificarse bajo el rótulo de estética martinfierrista, el principio de la novedad como valor ocupa un lugar decisivo, sólo comparable a la defensa de la metáfora como instrumento más productivo de la escritura poética. En este sentido, no es sorprendente que el manifiesto del ultraísmo español, el programa ultraísta escrito por Borges y publicado en *Nosotros*, el manifiesto de Prisma (redactado también por Borges) y los "textos teóricos" de *Martín Fierro* (González Lanuza, Marechal, Girondo) sean desde el punto de vista de sus enunciados, homogéneos.

SÍNTESIS Y TENSIONES

Pero en el espacio de *Martín Fierro* se construyó una fórmula literaria que en su combinación de elementos es independiente del origen y la influencia ultraísta, aunque la incluye. Esa fórmula tiene en los textos de Borges su realización y su programa, pero también puede leérsela en Girondo, y deja su marca en algunos artículos de carácter institucional que no llevan firma. Se trata de la soldadura de dos líneas: Gómez de la Serna *más* Carriego. Hasta en los homenajes de *Martín Fierro* puede descubrirse esta fusión: en el número

---

[49] "Balance del surrealismo", en *Variedades* de Lima, febrero de 1930; luego publicado *En el artista y la época.*

[50] Aparecido en el Nº 50 de la revista *Grecia.* Es interesante pensar a la vanguardia argentina en relación con algunos textos contemporáneos o pocos años posteriores de Guillermo de Torre; en primer lugar, *Literaturas europeas de vanguardia,* de 1925; luego *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, que, según asegura de Torre, incluye artículos que reflejan su pensamiento de comienzos de la década del treinta.

17 se propone uno a Carriego, en el 19 se publica el de Gómez de la Serna. En "Para el advenimiento de Ramón" escribe, Borges un texto típico de la síntesis: "Carriego descubrió los conventillos. Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con estalación de puesta de sol. Lanuza cualquier pájaro... La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón... Lo sabremos todo por 61... Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre de barrio. (El te dirá el milagro que habrá visto tu novia para tener los ojos tan lindos)... Por él sabremos que volverá a la presidencia Yrigoyen, pues tiene la complicidad no solamen- **[251]** te de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires... Todo esto y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro debelador de esta América: don Juan Manuel de Rosas".[51]

Y también en la nota que Borges escribe sobre *Calcomanías* de Girondo[52] confluyen estas dos líneas, que hoy pueden ser pensadas como la verdadera diferencia que la vanguardia introdujo en la literatura argentina. Por paradoja, la construcción 'metáfora' más 'populismo urbano de vanguardia' une elementos que toda la vanguardia europea había conservado escindidos y cuya fusión es contraria a su programa, que incorpora el tema urbano pero como exaltación de la técnica y la modernidad (con la flexión que en la Argentina adopta González Lanuza). Populismo urbano y construcción formal son la originalidad de esta primera vanguardia, y el relato "Leyenda policial" de Borges, un texto desde su título fundador. Que sea Borges el que con mayor deliberación practique esta propuesta, tiene que ver con ese plus que su sistema de lecturas puede reivindicar respecto del de los martinfierristas: el ultraísmo y Whitman, pero también el obispo Berkeley y Jonson, lo desfasan respecto del sistema convencional de la vanguardia, sin separarlo, en esos años, de ella. Un plus también evidente en su descubrimiento de Macedonio y en la anticipatoria recreación literaria de los mitos argentinos.

Pero la coexistencia en el espacio de *Martín Fierro* de elementos de origen diferente, se revela en una tensión que deforma muchos textos de la revista. Según las líneas de esta tensión pueden organizarse también sus colaboradores: de un lado Méndez, del otro Borges, Macedonio, Girondo. Los virajes en la historia de *Martín Fierro* e incluso el conflicto final que disuelve a la revista[53] también pueden explicarse por el desarrollo variable y no lineal

---

[51] En el Nº 19, de homenaje a Ramón Gómez de la Serna. **[260]**

[52] En el Nº 18, julio de 1925.

[53] El conflicto fue, según la *Memoria* citada, el siguiente: "... cuando sobreviene el conflicto que ha de provocar la desaparición de *Martín Fierro,* un nutrido y caracterizado grupo de redactores apoya la candidatura, a la segunda presidencia, de Don Hipólito Yrigoyen, y pretende que el periódico la sostenga. Evar Méndez les recuerda en una nota que *Martín Fierro* se ha impuesto una absoluta prescindencia política y les seña-la los peligros

de elementos ideológicos y estéticos contradictorios. Se percibe con claridad el hiato entre los **[252]** tres primeros números y los siguientes. La diferencia ubica a los tres números iniciales en la línea del primer *Martín Fierro,* de 1919, donde la sátira sobre las costumbres culturales y políticas argentinas ocupaba casi todo el espacio del periódico, con una escritura más cercana al periodismo de batalla que a la de la revista de vanguardia cultural. El "Manifiesto" redactado por Girondo y publicado en el número 4 es el primer punto de viraje. Pero la radicalización que introduce Girondo coexiste hasta el final con el bienpensante amor por lo nuevo que caracteriza a Evar Méndez.

La relación de *Martín Fierro* con Lugones está habitada por contradicciones análogas. En realidad, *Martín Fierro* no puede resolver el conflicto entre la fascinación que le produce Lugones y la carga que representa para la vanguardia su colocación central en el campo intelectual argentino. La polémica que Marechal tiene con él acerca del metro y la rima, demuestra dónde podían los martinfierristas dejar que la contradicción se manifestara: el tema de la polémica es ya a mediados de la década del veinte y para la Argentina, irrisorio. El conflicto emerge allí donde parece menos problemático hacerlo público. Veinticinco años después, cuando los directores de *Martín Fierro* rehacen la historia de la revista en una Memoria leída en la SADE, vacilan del mismo modo frente a Lugones: *"Martín Fierro* reacciona ante esta afirmación (de Lugones sobre la imposibilidad de verdadera poesía sin metro ni rima) con igual violencia que desenfado. Harto del sonsonete y del ripio... se asombra de que alguien tan enterado como Lugones cometa un error de ese perímetro, aunque la admiración y el respeto que le inspiran su obra y su persona le impidan dudar de la pureza que demostró siempre, hasta en sus peores equivocaciones".[54] Desde el espacio de *Martín Fierro* puede ponerse en cuestión la poética de Lugones, separada de la retórica del modernismo, pero no su lugar en la cultura nacional. **[253]**

La heterogeneidad del discurso martinfierrista se origina en ese conjunto de oposiciones y vacilaciones no resueltas. La primera, la que une el nombre de la revista, *Martín Fierro,* a su programa de renovación estética, expresa uno de sus temas principales: nacionalismo cultural y vanguardia. Pero si éste es el programa, el carácter heterogéneo de las proposiciones que lo componen, al mismo tiempo que crea la originalidad de la revista, desencadena, en algunos textos, un haz de contradicciones ingobernables: de un lado el sujeto nacional, *Martín Fierro;* del otro, los predicados europeos y cosmopolitas de

---

que ella entraña para el periódico y para la unidad del `movimiento martinfierrista'. Pero ante los violentos ataques con que le contestan y la amenaza de una gravísima escisión, prefiere permanecer fiel a los ideales de *Martín Fierro y* cerrarlo definitivamente". En otras versiones, la disensión parece menos dramática y algunos de los que propusieron el apoyo de Yrigoyen, entre ellos Borges, le han quitado toda seriedad al asunto.

[54] *Memoria* de los directores, op. cit.

renovación estética. En un artículo de balance de 1926, firmado por Evar Méndez, la escritura no puede albergar la contradicción, cuyo control, en los textos críticos, es difícil: *"Martín Fierro* se aquerencia, se afirma, echa raíces. Era necesario tener algún rancho donde citar nuestro pingo y, naturalmente, lo hemos buscado cerquita de las estrellas". Por un lado, entonces, sistema de comparaciones criollista, algo degradado, con el gaucho como núcleo. De inmediato, sin transición, por el otro: "Desde el tercer piso de una casa que abre sus ventanas a la calle Florida, nos asomaremos a la arteria más vital de la ciudad... Estamos donde deberíamos estar: en *pleno centro*, donde la ciudad es más actual y más venidera".[55] Sin duda: el programa de síntesis de esas contradicciones, que supera el hiato interior a la revista, es el populismo urbano de vanguardia.

Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo "característicamente argentino" y perspectiva cosmopolita. Con estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo y, en general, la vanguardia del veinte. La tensión populismo / modernidad o nacionalismo / cosmopolitismo informa acerca de un hecho significativo, casi una constante de la cultura argentina del siglo XX. Precisamente sobre estos ejes se fueron produciendo los grandes debates cultura- **[254]** les que convirtieron al campo intelectual en escena de disputas ideológicas e institucionales. Finalmente, la resolución de las tensiones planteadas por ellos, o precisamente el tema de su contradicción, produjeron muchos de los textos decisivos de la literatura argentina contemporánea.

[255]
[256]
[257]
[258]
[259]
[260]

[55] En el Nº 27-8, mayo de 1926.

[261]

La perspectiva americana en los primeros años de Sur[*]

BEATRIZ SARLO

Existe un cierto estereotipo acerca de la revista *Sur* que, al repetirse sin mayores variantes, dice, como todo estereotipo, una verdad parcial e insuficiente. ¿Cómo separar a Victoria Ocampo de la oligarquía argentina? ¿Cómo pasar por alto que los medios materiales que hacen posible la revista provienen de ese casi infinito fondo de herencias, propiedades recibidas que se van vendiendo como aporte que la riqueza terrateniente le permite a una de sus hijas? Fracción de la alta burguesía en el campo intelectual, sin duda. Pero después de esta comprobación, habría que preguntarse si la cultura de *Sur* puede asimilarse, sin más, a la cultura de la oligarquía. Se puede decir que *Sur* introduce una flexión elitista en una zona de problemas que preocupan también a otros sectores del campo intelectual, y que en *Sur* se cruzan discursos de marca ideológica diferente. Este es el caso, entre otros, de la "preocupación americana" que da tema a estas notas.

No es necesario insistir, o más bien habría que hacerlo **[262]** de manera menos unilateral, sobre la actividad de *Sur* como factor de europeización de la cultura argentina de élite. Revista cosmopolita, donde el lugar del traductor y del introductor era, sin exageraciones, central, *Sur* se movía con la convicción de que la literatura argentina precisaba de este vínculo con la europea y la norteamericana; agitó la idea (a veces omnipotente, en ocasiones ridícula por su estilo) de que la actividad de importación, que incluía a libros y personas, cerraba los huecos de la cultura argentina, producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes y maestros. Esto fue Sur, pero no sólo esto.

Es improbable que la ideología de un escritor, de un promotor, de un organizador cultural, presente ante el análisis una lisa superficie sin fisuras. Las ideologías culturales son inevitablemente un compositum, donde es

---

[*] Publicado en *Punto de Vista,* año VI, número 17, 1983.

preciso, más que anularla, aferrarse a su heterogeneidad básica. Estos rasgos se acentúan en el caso de *Sur* por dos razones obvias. En primer lugar, se trata de una revista, esto es, de una forma de producción discursiva caracterizada por la copresencia de intelectuales que, sea cual sea su nivel de integración, no han delegado sino parcialmente en ese espacio común sus proyectos, sus prácticas, sus utopías. En segundo lugar, se trata de una revista. argentina, lo que quiere decir, producida en un espacio signado por la precariedad de un pasado que carecía de esas formaciones casi geológicas que los intelectuales locales admiraban en la cultura europea, esa solidez que hacía posible tanto la estabilidad de la identidad del escritor, como la violencia de las rupturas del vanguardista.

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas formalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse 'nueva', 'original' y 'argentina' o 'americana';[1] construirla a partir del reconocimiento de lo que **[262]** somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. Las fracciones que operan en el interior de esta problemática se diferencian por la elección de lo traducible, por la relación con la lengua y la cultura de referencia.

Sur propone un ejemplo privilegiado de esta ideología cultural, si se examinan los primeros años de la revista, en los que se construyen líneas que perduran en los siguientes. Y podría afirmarse, sin exagerar, que Victoria Ocampo resume, a veces de manera patética, la torsión entre 'cosmopolitismo' y 'argentinismo'. La segura candidez de sus declaraciones acerca de su relación con el francés y del carácter fundante que esta lengua tiene en su imaginario cultural, suscita todavía hoy una sonrisa irritada, que a mí no deja de evocarme la ironía con que se lee, también parcialmente, el esfuerzo de Sarmiento traduciendo un volumen de Walter Scott por noche. Pero no se puede pasar por alto el vínculo que enlaza lengua extranjera, cultura europea y traducciones: "Mi facilidad para expresarme en varias lenguas (escribe Ocampo en el segundo número de *Sur)*, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional. El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros".

[1] La palabra que más se emplea, en esta etapa de *Sur*, es "americano"; sería interesante estudiar la opción por este término, ausente por largos períodos de la cultura argentina.

Una *disposición nacional:* más allá de la fácil vanidad de quien ha aprendido la lengua extranjera junto con la materna y que, por tanto, ignora la humillación del intelectual que lucha con esa lengua inabordable o se somete a las traducciones ajenas, [2] *la disposición nacional* define el conjunto de *sentimientos* hacia lo extranjero, como fuente a la vez de impulsos culturales productivos y del **[263]** hostigamiento de la diferencia. Si la literatura extranjera viene a llenar espacios que se fantasean vacíos, su función es, al mismo tiempo, revelarlos. En la ideología de *Sur*, es lo imprescindible y lo que subraya, por su misma necesidad, la certidumbre de las carencias.

Esta certidumbre puede experimentarse de varias maneras y según grados de tensión o de conformidad diferentes. Coexisten en *Sur* de estos primeros años un americanismo optimista y uno pesimista; un americanismo confiado en la juventud y en la realización de la promesa que estas regiones arrojan hacia el futuro (Ocampo, Frank) y un americanismo preocupado por los obstáculos reales que persisten como marcas históricas del continente. De todos modos, en ambas flexiones, el americanismo no se hace cargo de la desigualdad y la violencia que separan a América latina de Estados Unidos (este punto ciego define así una ideología y una política).

Optimista y pesimista, en ambas flexiones se instala la convicción de que hay que explicar a América doblemente, a los americanos y a los europeos: "Si no hubiese sido americana, en fin, no experimentaría tampoco, probablemente, esta sed de explicar, de explicarnos y de explicarme. En Europa, cuando una cosa se produce diríase que está explicada de antemano... Aquí, por el contrario, cada cosa, cada acontecimiento, es sospechoso y sospechable de ser aquello de que no tiene traza. Necesitamos mirarlo de arriba abajo para tratar de identificarlo y a veces cuando tratamos de aplicarle las explicaciones que casos análogos recibirían en Europa, comprobamos que no sirven" (Ocampo en el número 3).

Efectivamente, la realidad americana aparece descentrada[3] no sólo (repetirlo es casi banal) respecto de la europea, sino respecto de las ideologías que, proponiendo sus explicaciones, hablan de ella. América como "hecho patético", confiesa Alfonso Reyes en el primer número de *Sur*, y luego, en el tercero, expone las razones materiales, físicas, corporales de ese patetismo. Se tra-**[264]** ta de una especie de *conté philosophique*, en el cual dos mexicanos exiliados en París después de la caída del porfirismo, reflexionan (con una ironía que recuerda por momentos a *Bouvard y Pécuchet)* sobre la patria.

[2] Que no es lo mismo, ciertamente, que traducir a otros, como lo demuestran los casos de Bianco o Borges.

[3] La temática del descentramiento es abordada por Roberto Schwarz en su estudio sobre Machado de Assis: *Ao Vencedor as Batatas; Forma literaria e processo social nos inicios do romance brasileiro,* San Pablo, Livraria Duas Cidades, 1981, 2a. edición.

Pensar a México (que funciona como toda América, en el texto de Reyes) es poner en primer lugar el mestizaje: "Mi cráneo, amigo don Juan Antonio, es el cráneo del indio; pero el contenido de sustancia gris es europeo. Soy la contradicción en los términos... —El anfibio del mestizaje... —Eso es, el anfibio del mestizaje. Menos mal si esto fuera agradable y permitiera gozar de dos ambientes. Desgraciadamente no es así... Yo, como los indios, indio yo mismo por mitad, tengo un maxilar sin capacidad suficiente, sin sitio para la muela del juicio. Porque los indios, don Juan Antonio, no tienen muelas del juicio... Las pobres muelas europeas se abrieron sitio como pudieron, y creo que pudieron mal. Y las pobres nociones europeas rechinan y truenan asimismo dentro de mi cráneo".

América como contradicción en los términos informa sobre una tensión que, en la versión optimista de la problemática (generalmente la de Ocampo), Waldo Frank resuelve con esperanza en el futuro y facilidad ensayística: "Cada hombre de Hispano América (escribe en el número 4) tiene que mirar hacia adelante: el indio, porque lo ha perdido todo y el mestizo porque no ha ganado nada". En este sentido, tanto Frank como Keyserling (tan distantes intelectualmente, por cierto) les dicen, a los argentinos de *Sur*, lo que éstos están queriendo escuchar: nuestras diferencias no suponen inferioridad de parte de ustedes; es más, las diferencias pueden ser tan productivas que conviertan a este continente[4] en una alternativa moral, estética e intelectual: en el descentramiento está la virtud americana. Entre la solución mitologizante del ensayo esencialista[5] y la versión naturalista de Reyes, articulada sobre la metáfora anatómica del dolor del mestizaje, el arco de la problemática supera otras imágenes co-**[265]** mo la del crisol de razas, empleada por la oligarquía argentina en el proceso de nacionalización del inmigrante, y que los Estados Unidos también adoptaron para contar la historia de la incorporación de minorías nacionales.

América ha dejado de ser, en las nuevas versiones aparecidas en *Sur*, un armónico crisol de razas para convertirse en una apuesta de fusión futura (Frank) o en el escenario de un combate: Reyes habla de la interminable Noche Triste en que americanos y españoles pierden una misma batalla. Estas reflexiones sobre América, centradas en el mestizaje, racial en el caso de Reyes, de mezcla cultural en los argentinos, va a generar una frondosa producción que llegará hasta Murena, inscribiéndose en una de las líneas del

---

[4] Este continente es fantaseado por Keyserling como del Tercer Día de la Creación, inaugurando una serie metafórica que va a desembocar en Martínez Estrada y Murena.

[5] Varios colaboradores de *Sur* adhieren con fervor a esta variante: Waldo Frank no es pesimista, aun cuando más crítico tiene esperanza, escribe Carlos Alberto Erro, en el número 7; José Luis Romero y Hornero Guglielmini comentan identifica-toriamente las *Meditaciones sudamericanas* de Keyserling, en el número 8.

ensayo sobre el ser nacional. Al señalar la aparición de esta variante en los primeros años de *Sur,* intento despejar ese malentendido, por el cual la importación cultural se concibe como un proceso sereno en el cual las incorporaciones se incrustan amablemente en un espacio preexistente y pronto para recibirlas. Ese malentendido (que puede condenar la mezcla cultural o exaltarla) pasa por alto, por un lado, la tensión deformante del voluntarismo cultural (que muchas veces se lee sólo irónicamente en *Sur);* por el otro, que esa tensión emana de una conciencia, difusa en Ocampo, quien procesa todo desde la perspectiva subjetiva de la autobiografía intelectual, o dramática, como en Reyes, sobre la desigualdad esencial de los americanos respecto de los centros europeos de producción cultural. Esta experiencia de la asimetría, del descentramiento de América, cree encontrar una clave práctica en el voluntarismo cultural, que toma en *Sur* las formas de la traducción, pero no sólo de ella. Modalidad de resolución de una pregunta que, desde la generación del 37 hasta la de *Contorno,* [6] cambia contenidos ideológicos o formas del debate pero comparte una causalidad social: realmente, los argentinos somos y no somos europeos; y, cuando leemos, traducimos, adaptamos nuestra lengua a una len-**[266]** gua extranjera (y no al revés). Interrogarse, entonces, sobre la cultura argentina presuponía una respuesta (fueran cuales fueran sus contenidos) tendida hacia el futuro, en la medida en que, todavía en 1931, era necesario el gesto que afirmara su centralidad, como lo demuestran estos doce primeros números[7] de *Sur.*

[267]

[268]

[6] Véase, por ejemplo, la polémica nota de Ramón Alcalde sobre Abelardo Ramos en *Contorno.*

[7] Se han considerado los siguientes artículos: V. Ocampo, "Carta a Waldo Frank"; W. Frank, "La selva"; A. R., "Un paso de América" (N° 1); Keyserling, "Perspectivas sudamericanas"; V. Ocampo, "Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires" (N° 2); V. Ocampo, "Palabras francesas"; A. Reyes, "Los dos augures"; A. Metraux, "Un mundo perdido" (N9 3); W. Frank, "El mundo atlántico"; J. Marinello, "Gabriela Mistral y José Martí" (N° 4); A. Alonso, "El problema argentino de la lengua" (N° 6); C. A. Erro, "Un filósofo americano: W. Frank"; H. Guglielmini y José **[268]** Luis Romero, críticas a *Las meditaciones sudamericanas* de Keyserling (N° 8); A. Métraux, "El universo y la naturaleza a través de las representaciones de dos tribus salvajes argentinas" (Nº 10); S. de Madariaga, "Alberdi precursor" (N° 11); V. Larbaud, "Una obra americana" (Nº 13); V. Ocampo, "Sobre un mal de esta ciudad" (Nº 14); J. Marinello, "Tres novelas ejemplares" (Nº 16).

[269]

Oralidad y lenguas extranjeras

El conflicto en la literatura argentina
durante el primer tercio del siglo XX[*]*

BEATRIZ SARLO

La cuestión de la lengua extranjera ha estado abierta, de manera más o menos permanente, en la literatura argentina. Nuestros comienzos son una toma de posición frente a la lengua: se empieza a escribir en el Río de la Plata a partir del debate sobre las lenguas de la literatura. Las condiciones sociales de este debate cambiaron a los largo de las décadas, y ese cambio resemantizó el problema, pero algo de la incomodidad respecto de la propia lengua subsistió en las respuestas que se le fueron dando y en las nuevas formas que adoptó la pregunta.

La paradoja romántica marca el comienzo de la llamada 'literatura nacional': ella debía expresar el suelo, la naturaleza, las costumbres y, *al mismo tiempo*, liberarse del español por el camino de las lenguas y las literaturas del resto de Europa.[1] El carácter paradójico del programa enunciado con franqueza brutal por Juan María Gutiérrez en 1837 mantiene una relación con la pre- **[270]** gunta que define el marco de la independencia cultural: ¿qué sucede con la lengua en una región donde los límites lingüísticos no coinciden con los del estado nacional? ¿Qué sucede con la cultura y la literatura, con la identidad cultural, en ex colonias que siguen hablando la lengua de sus conquistadores? En respuesta a estos interrogantes, los románticos reivindicaron una autonomía lingüística que tenía un valor simbólico y era condición de posibilidad de un Estado-

---

[*] Ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre "Oralidad y Argentinidad", Albert Ludwigs Universitát, Friburgo, noviembre de 1994

[1]..''Nula, pues, la ciencia y la literatura españolas, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa. Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos un constante estudio de aclimatar al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, interesante y bello." Juan María Gutiérrez, "Fisonomía del saber español: cual deba ser entre nosotros", discurso inaugural del Salón Literario, junio de 1837, en: Félix Weinberg (ed.), *El Salón Literario,* Buenos Aires, Hachette, 1958.

nación. La cuestión de la independencia se trasladaba así, de modo sorprendentemente directo, a la escena lingüística inaugurando un verdadero debate fundador. El español era un límite que debía ser superado por el voluntarismo cultural de este programa que se articulaba en dos rechazos: en primer lugar, de España (que es, sin duda, el más evidente); en segundo lugar, de las tradiciones, culturas y pueblos prehispánicos, cuyo espacio territorial fue definido, en otro gesto poético fundador, como "el desierto".[2]

La Argentina iba a ser inventada y nada de su pasado prehispánico o colonial podía ser reciclado en un proceso de modernización. En términos ideológicos, la amenaza de los indios vivida por la sociedad poscolonial, se resolvía simbólicamente en esa versión criolla del romanticismo que decidió representar a los territorios indios como desierto y, en otro giro también paradójico, poblar a ese desierto de una barbarie indígena con la que el nuevo mundo de las naciones surgidas de la independencia no debía mezclarse. El conflicto semántico que estaba en la base de la palabra "desierto" se resolvió materialmente a través de violentas intervenciones del Estado hasta el golpe final de la expedición al 'desierto' de 1879.

En 1852, Alberdi escribe en *Las Bases* un programa económico-institucional que tiene en su centro a la inmigración: la población de los países americanos deberá duplicarse cada cuatro años porque no hay nación que merezca ese nombre y tenga sólo medio millón de habitantes. **[271]**

La inmigración es una de las condiciones básicas de la constitución de una nacionalidad moderna para la Argentina y, en ese movimiento de importación económica y cultural, no se ven amenazas sino promesas. El Estado y sus instituciones deberán garantizar las normas formales para que se despliegue la competencia económica que tiene como condición el reconocimiento del pluralismo cultural, lingüístico y religioso. La perspectiva, en este texto fundacional, es optimista respecto de la América futura, y pesimista respecto de la nación efectivamente existente.[3] Ella, la nación hispano-criolla, deberá convertirse en nación europea, trayendo de Europa "su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización".[4] Este movimiento no anuncia todavía lo que será la obsesión de una parte de la élite a comienzos del siglo XX. Por el contrario, la mezcla es vivida no como peligro sino como condición de una nueva

---

[2] Esteban Echeverría, *La cautiva,* Parte Primera: "Era la tarde y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El Desierto, / inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiende". Y poco más adelante: "¿Qué humana planta orgu-llosa / se atreve a hollar el desierto / cuando todo en él reposa? [...] ¡Oíd! Ya se acerca el bando / de salvajes atronando / todo el campo convencino". En: Esteban Echeverría, *Obras escogidas,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 62 y 64.

[3] En 1852, escribe Alberdi: "Haced pasar *el roto, el gaucho, el cholo,* unidad elemental de nuestras masas populares, por to- **[284]** das las transformaciones del mejor sistema de instrucción; en cien años no haréis de él un obrero inglés, que trabaja, consume, vive digna y confortablemente". Las *Bases,* Buenos Aires, La Facultad, 1915, p. 83.

[4] Ibíd., p. 82.

nacionalidad. Y, en el centro de ese mundo culturalmente heterogéneo, afirma sus derechos la heterogeneidad de lenguas.[5] Para Alberdi, la fundación del Estado no debe respetar la heterogeneidad constitutiva del mundo hispano-criollo e indio. Esa es, digamos, una 'mala' heterogeneidad que reproduce aquello de lo cual la república en vías de organización debe separarse. Frente a ella hay otra heterogeneidad: la "buena' heterogeneidad de la inmigración europea.

En este marco conceptual, que es el de la organización republicana de la Argentina, la cuestión de la lengua es resuelta mediante tres movimientos. En primer lugar, la promoción de las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee: una literatura nacional. En segundo lugar, el pasaje por encima de la poesía gauchesca donde la oralidad rioplatense jugó un papel decisivo.[6] En tercer lugar, la exclusión de las bases demográficas y culturales 'arcaicas' que se consideraron un obstáculo a los procesos de modernización. **[272]**

Como se ve, en los debates sobre lengua, literatura y sociedad, hay un revés de la trama donde aparecen los conflictos que fueron clausurados en el programa de unificación, tomado a su cargo por el Estado a partir de la década de 1850, en cuyo marco las únicas diferencias legítimas fueron las que ese mismo programa definía como tales. El imaginario republicano decimonónico trabajó con la premisa del 'vacío' fundacional sobre el que debían edificarse las instituciones de la nueva nación (incluidas las instituciones culturales). La ruptura con España dejaba a la élite letrada, que encontró expresión en el romanticismo literario, y el republicanismo político, en condiciones de realizar una operación de construcción antitradicional: ni la antigua metrópoli, ni un período colonial al cual remitirse porque carecía de la densidad cultural de otras cortes virreinales, ni un pasado precolombino, ni la barbarie juzgada 'anticultural' de la nación criolla y mestiza. Con todos estos rechazos, sin embargo, se edificaría una cultura nacional, aunque la fórmula tenga mucho de paradoja. Las dificultades de esta élite para escuchar y reconocer otras modalidades culturales son bien conocidas: la poesía gauchesca y, especialmente, su culminación, el *Martín Fierro*, es recibida con una condescendencia

---

[5] "No temáis, pues, la confusión de razas y de lenguas. De la Babel, del caos saldrá algún día brillante y nítida la nacionalidad sud-americana". Ibíd., p. 94.

[6] Véase Josefina Ludmer, *El género gauchesco; un tratado sobre la patria,* Buenos Aires, Sudamericana, 1988; y Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses; Literatura y sociedad,* Buenos Aires, Calicanto, 1976.

amable por los contemporáneos de Hernández. [7]

La segunda paradoja del romanticismo argentino (contradicción lógica e ideológica verdaderamente espectacular, fundante del imaginario republicano 'culto') es su conexión débil con las formas orales y tradicionales que son consideradas formas 'menores'. Si Echeverría, Juan María Gutiérrez o el propio Mitre habían versificado en octosílabos y en formas *cantabile,* ésos eran sólo ejercicios que no podían aspirar a la jerarquía cultural de las obras en las que verdaderamente jugaban su imagen como escritores. La poesía gauchesca circula por un nivel social que es considerado propiamente no cultural o, como muchas veces se afirmó entonces, más próximo a la naturaleza. **[273]**

Sin embargo, como es bien sabido, fue precisamente esa *literatura menor* la que se incorporó al canon en carácter de literatura fundante de la nacionalidad cuando estallaron las certidumbres que habían poblado el imaginario republicano del siglo XIX. En las tres primeras décadas del siglo XX, los escritores de la élite letrada comparten la obsesión por la relectura de la gauchesca, construyendo, a partir de ella, los cimientos de un edificio cuya existencia misma les parecía puesta en cuestión: la literatura y la cultura nacionales. La gauchesca se incorpora centralmente al programa de defensa de "nuestra lengua en la propia casa, y defenderla de quienes vienen, no sólo a corromperla, sino a suplantarla".[8]

Se abre, con estas afirmaciones proferidas en 1909 por Ricardo Rojas, otra etapa. El imaginario republicano, que fundaba la nueva nación sobre las exclusiones del pasado hispánico y americano pero que admitía, como pieza central, a la cultura europea y sus lenguas como elementos ineliminables de una nueva síntesis cultural, encontraba, en las vueltas de la historia, que Europa no era una. En efecto, la inmigración ya no era un programa a aplicar en el futuro sino una política que había modificado de manera irreversible a la nueva sociedad argentina: el Estado había sido

[7] Por ejemplo en 1879, le escribe Miguel Cañé a José Hernández: "...Quiero, por lo menos en esta desaliñada carta, decirle que he leído su libro, de un aliento, sin un momento de cansancio, deteniéndome sólo en algunas coplas, iluminadas por un bello pensamiento, casi siempre negligentemente envuelto en incorrecta forma. Algo que me ha encantado en su estilo, Hernández, es la ausencia absoluta de pretensión por su parte. Hay cierta lealtad delicada en el espíritu del poeta que se impone una forma humilde y que no sale de ella jamás, por más que lo aguijoneen las galanuras del estilo. Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje del gaucho, sino para reflejar en el idioma de éste, su índole, sus pasiones, sus sufrimientos y sus esperanzas, tanto más intensas y sagradas, cuanto más cerca están de la naturaleza. [...] Lo he dicho al principio y se lo repito: su forma es incorrecta. Pero Vd. me contestará y con razón, a mi juicio, que esa incorrección está en la naturaleza del estilo adoptado". Por su parte, Bartolomé Mitre comenta: "...No extrañará que le manifieste con franqueza, que creo que usted ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas, así como con ciertos barbarismos que no eran indispensables". En: *Martín Fierro, un siglo,* Buenos aires, Editorial Xerox Argentina, 1972, pp. 185 y 187.

[8] Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista; Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas,* Buenos Aires, Librería La Facultad, 1922 [1909], p. 316.

eficaz y los resultados de esa eficacia convertían a las calles de Buenos Aires en un escenario donde la Babel de la cual Alberdi no esperaba ningún peligro, mostraba su cara amenazadora. Lo que el imaginario republicano había pensado como una ‘buena’ heterogenidad, se estaba convirtiendo en una 'mala' mezcla.

En un poema de 1885, el *Santos Vega* de Rafael Obligado, puede ya descubrirse una configuración que podría denominarse 'nostálgica'. Ella encuentra fundamentos en el pasado y no en el presente e inaugura el *tópico de la pérdida* en la literatura argentina letrada: hubo tiempos mejores y la historia ya no es una arco tendido que dispara a la nueva república hacia un futuro previsible. Se ha **[274]** cerrado definitivamente (también en la novela del naturalismo contemporánea a este poema) un imaginario optimista. El inmigrante (todavía unido a la imagen de modernidad y progreso) es un extranjero que se implanta no ya sobre un vacío original o sobre una barbarie que es casi naturaleza sino sobre una tipología nacional que ha sido desalojada para siempre. Este es el momento en que la literatura 'culta' comienza a tensionarse en un dilema nuevo.

Para plantearlo de manera explícita: los intelectuales y los escritores descubren (y en este sentido la cita de Ricardo Rojas es una condensación ideológica y semántica) que hay dos tipos de lenguas extranjeras o que la misma lengua extranjera tiene dos realizaciones socio-culturales bien diferentes: están, por una parte, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español 'bien' adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos-exóticos. Las lenguas extranjeras de la inmigración se confrontaban con 'otras' lenguas extranjeras, que la élite consideraba legítimas por su origen, y que, en consecuencia, no perturbarían la constitución de una escritura argentina.

De manera acelerada y espectacular, se produce una reasignación de valores que define un cosmopolitismo legítimo y un cosmopolitismo babélico. Sobre estos dos ejes se reorganiza el imaginario: importaciones culturales legítimas e ilegítimas, traducciones buenas y traducciones peligrosas, síntesis culturales definidas según los actores sociales que las realizan. La literatura argentina, que se había pensado como un campo unificado en el que **[275]** se desarrollaban las diferencias admisibles (porque eran diferencias en el interior de una élite) se fractura y, desde entonces, es improbable hablar de una sola cultura. Los debates estéticos (aunque sus protagonistas quieran desmentirlo) trazan líneas fuertes de diferenciación valorativa y política.

Bajo este signo se inscribe una problemática de los años veinte y treinta, que voy a plantear sólo en relación con algunas construcciones imaginarias del lugar de lo no nacional en la cultura argentina.

En un punto, podría decirse que el debate se sintetizaba sobre la cuestión de la polifonía: ¿cuántas voces y qué voces producen un texto cultural que no aparezca desgarrado por conflictos sociales ideológicos y culturales?, ¿cuánta diversidad admite una nación cuyo pasado no es ni tan rico ni tan extenso como para garantizar la unidad de las diferencias?, ¿qué lugar tiene la voz del otro en la cultura que todavía no ha terminado de organizar el mito de la voz propia? Estas preguntas pueden leerse no de manera explícita: sin embargo, son el subtexto tejido en el envés de una trama escrituraria donde el tema de la nacionalidad en construcción vuelve como un fantasma que nadie puede exorcizar para siempre. En la década del treinta, el ensayo toma nuevamente la pregunta sobre qué somos, en verdad, los argentinos para definir con alguna esencia que nunca se manifiesta del todo una nacionalidad siempre amenazada o incompleta.

En 1926, Borges escribía acerca de la cultura argentina con la hipótesis de una falta. Definida por lo que no tiene, o por lo que tuvo en el pasado (la poesía gauchesca),[9] marcada por la herencia, que Borges considera nefasta, del modernismo y por el malentendido lingüístico del pintoresquismo gaucho o arrabalero, la Argentina no había consolidado un mito poderoso, ni una filosofía; apenas las figuras de algunos caudillos (Rosas, Yrigoyen) y, sobre todo, el tono humorístico y **[276]** sobrador de las coplas criollas (que las inscripciones en los carros perpetúan) y la payada del *Martín*

[9] Y no sólo la poesía gauchesca. La nostalgia de algo perdido (que es una respuesta cultural a un presente que se juzga crítica **[285]** mente) puede leerse también en la división estética que Borges realiza entre tango primitivo / milonga y tango contemporáneo (es decir: el de la década del veinte): "Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gastaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños" (J. L. Borges, *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928, p. 137). Es interesante cotejar esta idea de una decadencia, con la que plantea Ezequiel Martínez Estrada, pocos años después. Para Martínez Estrada, la secuencia de categorías es la siguiente: el gaucho malo engendra, todavía en la campaña, al guapo, cuyo "habitat natural es el pueblo chico" y su figura literaria, Juan Moreira. En las ciudades, el guapo se transforma, "decae en el compadre" y ya "no es hijo del gaucho malo, sino del extranjero pobre que quiere hacer pueblo de la ciudad". *Radiografía de la pampa,* Buenos Aires, Losada, 1976 [1933], pp. 110-111.

Fierro. [10] Como se ve, Borges subraya dos tipos de texto, que tienen nexos directos o indirectos con una oralidad rioplatense de matriz criolla que, en el siglo XX, había desaparecido y de la que sobrevivían sólo formas completamente epigonales. [11] Borges encuentra en el pasado cualidades que no observa en la literatura contemporánea con la excepción de tres escritores: Macedonio, Carriego y Güiraldes. [12]

Pero ¿qué es lo que encuentra verdaderamente? La idea de una lengua que evoca la oralidad incontaminada del castellano rioplatense antes de la llegada masiva de la inmigración; y que, además, no fue manipulada por las operaciones estéticas del modernismo literario. En realidad, lo que Borges construye es un mito cultural, un horizonte utópico del pasado hispano-criollo que permitiría definir lo 'argentino' en relación a una tradición que, como toda tradición, está siendo inventada. Ese terreno cultural firme, aunque no pueda presentar grandes textos (los grandes textos pertenecen a una tradición literaria no argentina: basta recorrer el sistema que Borges arma en sus tres primeros libros de ensayos), proporciona un tono y, sobre todo, establece límites frente a una 'mala' contaminación cultural y lingüística activada, desde una dirección, por el "arrabalero" y condenada, desde la opuesta, por el casticismo como operación aún pregnante. [13]

La asimilación de escritura y voz, de escritura y oralidad, es el problema abierto por Borges en "El idioma de los argentinos". Se enuncia en este texto ciertamente original una nueva versión de la utopía literaria: que es posible captar una nacionalidad semántica en el tono y en la connotación de la voz oral y que, en el siglo XIX, hubo escritores (Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio Mansilla, Eduardo Wilde) que escribieron siguiendo esa voz. "Dijeron bien en argentino", afirma Borges sobre ellos. **[277]**

---

[10] Jorge Luis Borges. *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, Seix Barral, 1994 [1926]. Véanse especialmente los ensayos "El tamaño de mi esperanza" y "Las coplas acriolladas". En este último, Borges escribe: "Esa no inventiva [la de la copla criolla] es medio desalentadora, pero para desquitarnos de ella, basta considerar las coplas de broma y las de jactancia. Son nuestras y bien nuestras. Todavía queremos y padecemos en español, pero en criollo sabemos alegrarnos y hombrear" (p. 73); "...nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales. Esa es mi criollez. Lo demás —el gauchismo, el quichuismo, el juanmanuelismo— es cosa de maniáticos" (p.79); finalmente: "lo inmanente es el espíritu criollo y la anchura de su visión será el universo. Hace ya más de medio siglo que en una pulpería de la provincia de Buenos Aires, se agarraron en un contrapunto larguísimo un negro y un paisano y se fueron derecho a la metafísica y definieron el amor y la ley y el contar y el tiempo y la eternidad" (p.79).

[11] Por ejemplo, las estudiadas por Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna,* Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Véase también: Cristina Parodi-Lisi y José Morales Saravia, *"La Pampa Argentina:* una revista criollista en el Río de la Plata. Un planteamiento de la **[286]** cuestión", *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana,* año XV, número 30, segundo semestre de 1989.

[12] El tamaño de mi esperanza, cit, p. 12.

[13] "Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción", escribe Borges en "El idioma de los argentinos" *(El idioma de los argentinos,* cit, p. 165).

La oralidad criolla es, por supuesto, una construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en un pasado al que se vuelve no con la mirada del historiador, ni con la del anticuario, sino con la del polemista que está interviniendo en el presente. Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del XIX, la pre-existencia de una argentinidad que habría entrado en una zona de peligro. El lunfardo y el 'arrabalero' están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética. Son, al mismo tiempo, una exageración y una deformación: el lunfardo se define como jerga artificiosa de marginales; el arrabalero, como mímesis empobrecida de la oralidad de las orillas de Buenos Aires.[14] Pero, al resistir la transformación del lunfardo en lengua de la literatura, la cuestión queda abierta con el 'arrabalero' que ofrece su hipotética conversión en tipología narrativa, si la literatura argentina logra repetir la operación que Hernández realizó con la oralidad criolla pampeana en el *Martín Fierro*.[15]

En realidad, Borges está resemantizando el criollismo (que había sido objeto de debate literario y cultural en las últimas décadas): en esta intervención estética anuncia su propia literatura, las ficciones que todavía no ha escrito y que inaugurará, con *Historia universal de la infamia,* donde los textos de la tradición 'universal' soportan marcas leves pero visibles de acriollamiento, marcas tan significativas como las del cuento inaugural "Hombre de la esquina rosada", porque se instalan en pequeños relatos que ponen en escena el encuentro de una voz literaria rioplatense con la textualidad de traducciones y versiones.

En este movimiento de resemantización y funcionalización de un pasado literario, Borges hace uso de dos prerrogativas: remitirse a una tradición y asegurarse, por medio de esa garantía, una nacionalidad literaria **[278]** que le permite ejercer, sin problemas de 'nacionalismo', una elección en el marco de la literatura universal. Hijo de la tradición, Borges está en condiciones de establecer la 'buena' mezcla entre nacionalidad literaria y lenguas extranjeras como lenguas de la cultura. En este movimiento doble

---

[14] "Invectiva contra el arrabalero", en *El tamaño de mi esperanza,* cit. pp. 121-126.

[15] Escribe Borges: "Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que sus quinientas palabras el diccionario las legisle. La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo. Es una fiesta literaria que se puede creer. ¿No están preludiándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios? Cualquier paisano es un pedazo de *Martín Fierro;* cualquier compadre ya es un jirón posible del arquetípico personaje de esa novela. Novela, ¿novela escrita en prosa suelta o en las décimas que inventó el andaluz Vicente Espinel para mayor gloria de los criollos? A tanto no me llega la profecía, pero lo segundo sería mejor para que las guitarras le dieran su fraternidad y lo conmemorasen los organitos en la oración y los trasnochadores que se meten cantando en la madrugada" ("Invectiva contra el arrabalero", *El tamaño de mi esperanza,* cit. pp. 125-6). Muy pronto, Borges va a abandonar la creencia de que el tango o el teatro nacional sean los espacios donde pueda realizarse esa operación lingüístico-estética.

se juegan las prerrogativas de la fundación borgeana de la literatura argentina, a partir de la afiliación deliberada a una línea que el mismo Borges imagina en sus lecturas de la gauchesca y sus referencias al siglo XIX.[16]

Pero la resemantización del criollismo exige una relación 'natural' con la oralidad rioplatense y una pertenencia segura a la tradición argentina que se está fundando. El mismo año en que Borges publica *El idioma de los argentinos,* la revista *Nosotros* realiza una encuesta "Sobre la influencia italiana en nuestra cultura".[17] Entre quienes responden, Julio Rinaldini (el crítico de plástica de la revista) presenta un fenómeno que, sorda o abiertamente, también preocupaba a Borges. Esta coincidencia muestra de qué modo se responde a una configuración epocal y no sólo a colocaciones estético-ideológico individuales. Se trata, una vez más, del esfuerzo que significa 'argentinizarse' y las marcas evidentes que ese movimiento imprime sobre una cultura que está haciéndose. Rinaldini menciona al 'compadrito' como tipo popular de Buenos Aires producto de la inmigración, hijo él mismo de inmigrantes, que adquiere una nacionalidad de manera consciente y voluntarista sobreactuando hasta la exageración aquellos rasgos que considera típicamente argentinos.

Esa "exageración del prototipo" es, precisamente, lo que Borges busca evitar: la 'mala' mezcla donde los recién llegados o sus hijos no operan dentro de una tradición verdaderamente propia y, en consecuencia, subrayan aquellos elementos culturales o lingüísticos que creen nacionales, pasando por alto el hecho de que la nacionalidad reside en los matices del *tono,* el sistema **[279]** de las connotaciones, los desplazamientos del humor y la ironía, todos esos rasgos que no son sustanciales ni pueden adquirirse por una acción completamente voluntaria y consciente que, a menudo, está destinada a resultar la parodia del propio objeto buscado. Lo nacional de una cultura y de una lengua no tienen una presencia positiva, más bien responden a un conjunto de restricciones: ni exageraciones, ni marcas demasiado evidentes, ni pintoresquismo folklorizante. Lo argentino surge como *efecto del detalle* percibido por quienes conocen una lengua desde adentro y desde muy cerca, estableciendo relaciones de interioridad espontánea y de propiedad no adquirida sino trasmitida como herencia a través del tiempo.

El tema de lo adquirido y lo recibido aparece de manera bien visible también en Victoria Ocampo. Su caso, probablemente uno de los más significativos, muestra hasta qué limite la élite no consideraba peligroso para la identidad cultural argentina el uso de la lengua extranjera cuando se

---

[16] Utilizo la noción de prerrogativa y de afiliación, que caracteriza la configuración de los 'comienzos' literarios, a partir de las sugerencias de Edward Said, *Beginnings; Intention and Method,* Nueva York, Columbia University Press, 1985

[17] Tomo las citas del interesante trabajo de Sergio Pujol, *Las canciones del inmigrante,* Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1989, pp. 59 y ss.

trataba de uno de sus miembros, mientras que la pluralidad lingüística puesta en escena por la inmigración le parecía una heterogeneidad conflictiva. Nuevamente, acá puede pensarse en los términos de una 'mala' heterogeneidad y una heterogeneidad deseable. Una línea visible separa a los escritores que pueden leer (escribir, hablar, traducir) lenguas extranjeras de quienes están condenados a leer traducciones, como en el caso de Roberto Arlt. La relación con la lengua extranjera no responde a un esquema simple: por el contrario, en el caso de Arlt, un apellido centroeuropeo impronunciable, como él mismo lo tematiza cómicamente en una "Aguafuerte", no le ha otorgado ni una lengua extranjera prestigiosa (ya que la lengua de origen fue traída por inmigrantes pobres y no por institutrices) ni la posibilidad de trabajar a partir del plurilingüismo. Arlt está anclado en las 'malas' traducciones y no puede ser traductor. Victoria Ocampo no lee traducciones sino **[280]** originales y puede ser traductora o empresaria de traducciones.

La relación 'mala' o 'buena' con la lengua extranjera se define *desde el origen:* la biografía social e intelectual pone el marco dentro del cual se establece la legitimidad de una lengua. Como descendiente de la élite criolla, Victoria Ocampo no estaba encerrada dentro de una lengua extranjera inmigratoria, sino que su clase le transfería la libre elección de la lengua extranjera como signo de distinción mundana, de refinamiento cosmopolita y de libertad. Esta ideología de 'manejo refinado' de la lengua sólo podía sustentarse sobre una relación prelingüística con el castellano rioplatense, lengua segura por llegar hasta ella a través de las relaciones de sangre y herencia, no de adopción y adquisición.

Por eso, Victoria Ocampo puede poner en escena una historia de malas relaciones con el castellano rioplatense: recuerda que, en su infancia, en la estancia de la familia paterna, los sonidos de las palabras francesas (palabras de la cultura, de las fábulas, de los cuentos de hadas, leídos por su institutriz) se mezclaban con los ruidos de la esquila. Espectacularmente, con la sagacidad que tiene siempre Ocampo para desnudar sus relaciones con el mundo, el capital económico y el capital simbólico de la oligarquía se sintetizan en una especie de pastoral que, sin embargo, conserva un aura cosmopolita. [18] El segundo capítulo de esta historia es evocado por Ocampo

---

[18] *Sur*, número 3, invierno de 1931. Allí escribe Victoria Ocampo: "Es perfectamente exacto que todas las veces que quiero escribir, 'unpack my heart with words', escribo primero en francés. Pero no lo hago por una elección deliberada. Me veo **[287]** obligada a ello por una necesidad interior. La elección ha tenido lugar en mí sin que mi voluntad pudiese intervenir". Y más adelante: "Si yo no hubiera sido esencialmente americana yo no habría hablado un español empobrecido, impropio para expresar todo matiz y no me habría negado al español de ultramar". Finalmente sobre la mezcla de lenguas y la traducción: "Ramón [Gómez de la Serna] descuartiza tranquilamente el francés para introducir en él el español. Cuánto admiro en usted, Ramón esa fuerza que ya no es la nuestra. Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional. El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va

en el mismo texto: confiesa a sus lectores que el francés fue por muchos años la primera lengua que se le aparecía como lengua de la escritura. Ella, que sería la gran organizadora de un sistema de traducciones durante las décadas siguientes, escribe en francés y hace traducir sus textos al español. Todo esto puede ser dicho, precisamente porque existe una relación original con el español garantizada por el linaje: las dificultades con esa lengua se producen en el marco de una abundancia simbólica donde todas las lenguas se mezclan en una 'buena' heterogeneidad. **[281]**

En el artículo que estoy comentando, de 1931, Victoria Ocampo busca las razones de sus dificultades y las encuentra no en la extranjería sin raíces sino, precisamente, en su naturaleza americana, su facilidad para hablar varias lenguas, su plurilingüismo, no es un rasgo individual sino una "disposición nacional". Los americanos 'originales' (esto es: quienes no provienen de la inmigración última) son protagonistas de un incesante trabajo de traducción, en el cual, con la libertad que da la propiedad, mezclan legítimamente palabras "francesas, italianas, inglesas, alemanas". Este poliglotismo funda su virtud en el origen de quienes realizan las mezclas de palabras, transfieren los textos de una lengua a otra, y están habilitados para cribar el español (como admira Victoria Ocampo en Gómez de la Serna) con otras lenguas.

En el límite, la propiedad original sobre una lengua oral (es decir, la posesión socialmente irrestricta de la lengua materna) es la que legitima la relación con cualquier lengua extranjera. Quien ha recibido esta propiedad, aunque la ejerza con dificultades porque otras lenguas igualmente propias se mezclan con la materna, tiene una relación garantizada con el español, que, a su vez, garantiza la legitimidad de las traducciones. Sintéticamente: sólo puede traducir bien aquel que proviene de la estirpe lingüística a la que traduce; sólo tiene pleno derecho a la traducción quien tiene derecho original sobre la lengua materna. Victoria Ocampo exhibe sus dificultades con la lengua materna porque son precisamente eso: los obstáculos de quien es *demasiado* rico en lenguas, resultado del fluir de la abundancia y no de la pobreza simbólica.

Persiste también en este caso una idea que, como se vio, puede rastrearse en la cultura argentina desde el romanticismo: el español es un idioma empobrecido, al que le resulta indispensable una práctica de la contaminación, del perforado, del fundido, de la adopción y la traducción. Reconocido este rasgo, la cuestión pasa entonces a definir **[282]** se alrededor de quienes pueden realizarla. En la trama de estos textos de Ocampo, y en la trama de los de Roberto Arlt que le son contemporáneos, se lee una cuestión de legitimidad claramente expuesta. En 1931, en el famoso prólogo a *Los lanzallamas*, Arlt habla de la exclusión padecida por

---

conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido".

quienes no poseen las lenguas extranjeras prestigiosas: justamente, los hijos de extranjeros, los descendientes de la inmigración que debieron aprender el español como quien accede a un territorio donde no encuentra orígenes familiares y que, en ese mismo movimiento, perdieron las lenguas extranjeras no prestigiosas, las lenguas del inmigrante, sacrificadas en un proceso de nacionalización cultural.

La "novela del joven pobre" que escribe Arlt en sus autobiografías, [19] es una parodia armada sobre la base de exclusiones: Arlt parodiza las novelas de aprendizaje en textos brevísimos donde pone de manifiesto una historia de fracasos escolares y laborales. No es difícil leer allí la respuesta paródica del excluido (una figura en la cual Arlt solía representarse con frecuencia, aun después de alcanzar el lugar de un consagrado famoso). Esta exclusión inicial lo marca y define el tono de resentimiento del prólogo a *Los lanzallamas*, donde la fama local de Joyce es evaluada como consecuencia de que su gran novela todavía no ha sido traducida al castellano. Condenado a leer traducciones, herido por la desposeción simbólica y crispado por las diferencias sociales, Arlt se mira y observa el campo intelectual desde la problemática de quien sólo puede escribir una lengua. Así, este conflicto de los años veinte se juega en los términos de traducir o leer traducciones. Para sintetizarlo: tanto Arlt como Victoria Ocampo están destinados a una relación con la escritura mediada por la traducción y la lengua extranjera. En el caso de Arlt se trata del español de las traducciones; en el de Victoria Ocampo, del francés de las institutrices y los viajes.

Monolingüismo y polilingüismo configuran rasgos pro- **[283]** fundos de la cultura intelectual argentina de esos años.[20] La exclusión de la lengua extranjera culta se ejerce sobre quienes no tienen el español rioplatense como lengua de origen: en esta paradoja de las lenguas vuelve a plantearse uno de los conflictos que definen la situación cultural rioplatense. La 'voz argentina' elige a sus anunciadores antes que ellos puedan elegirla: este presupuesto ideológico marca con el fuego de la diferencia social la precariedad y la insuficiencia de cualquier asimilación voluntarista.

[288]

---

[19] Véase, por ejemplo, de entre varias autobiografías arltianas, la publicada en el tomo antológico *Cuentistas argentinos*, Buenos Aires, Claridad, 1929 (compilación de Miranda Klix).

[20] Una perspectiva altamente semiotizada y estetizada de estos nudos ideológicos puede rastrearse en las figuraciones de Xul Solar: especialmente en sus cuadros con banderas y en la invención de dos lenguas artificiales, el neocriollo y la panlingua. Al respecto véase: Alfredo Rubione, "Xul Solar, utopía y vanguardia", *Punto de Vista,* número 29, 1987 (Buenos Aires); y mi ensayo "The case of Xul Solar: Fantastic Invention and Cultural Nationality" en: David Elliott (ed.), *Art from Argentina 1920-1994,* Oxford, The Museum of Modern Art, 1994. Sobre la cuestión de las lenguas imaginarias en Borges, desde una perspectiva histórico-cultural, véase: Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges, A Writer on the Edge,* Londres, Verso, 1993, capítulo V, "Imaginary Constructions".

[289]

Índice

Esta edición se terminó de imprimir en
Grafinor S.A.
Lamadrid 1576, Villa Ballester
en el mes de julio de 1997.